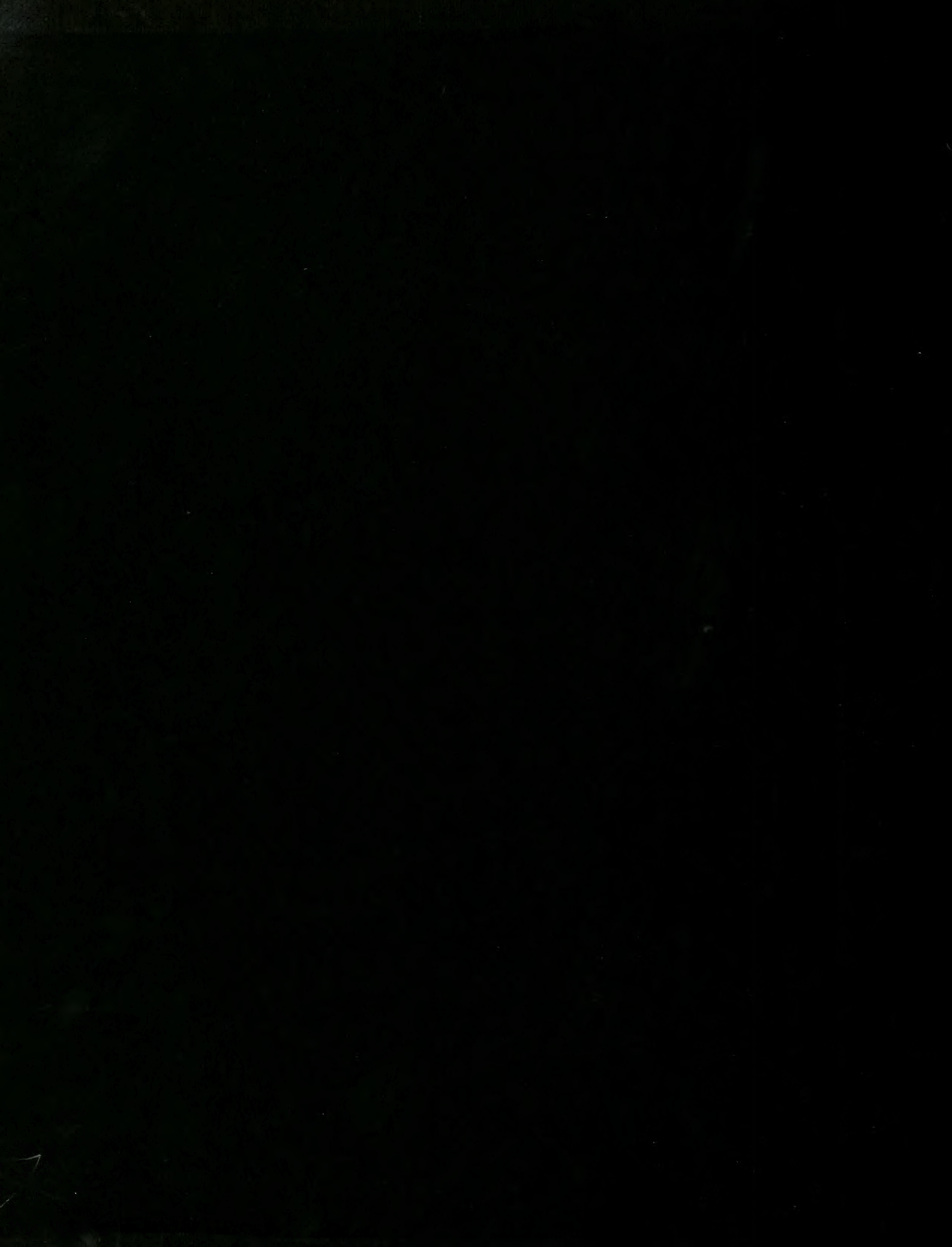
HANS W. SINGER

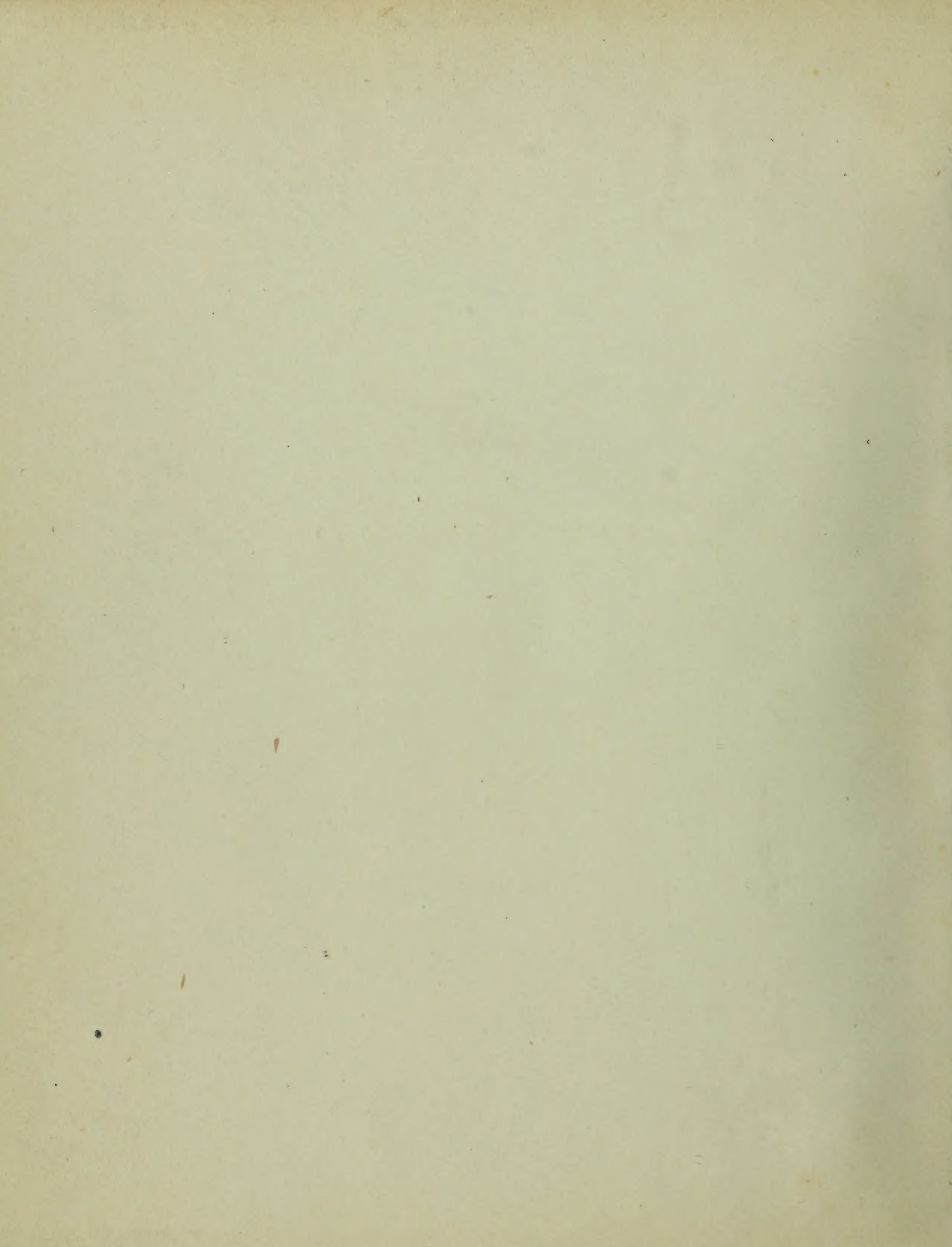
DIE MODERNE GRAPHIK



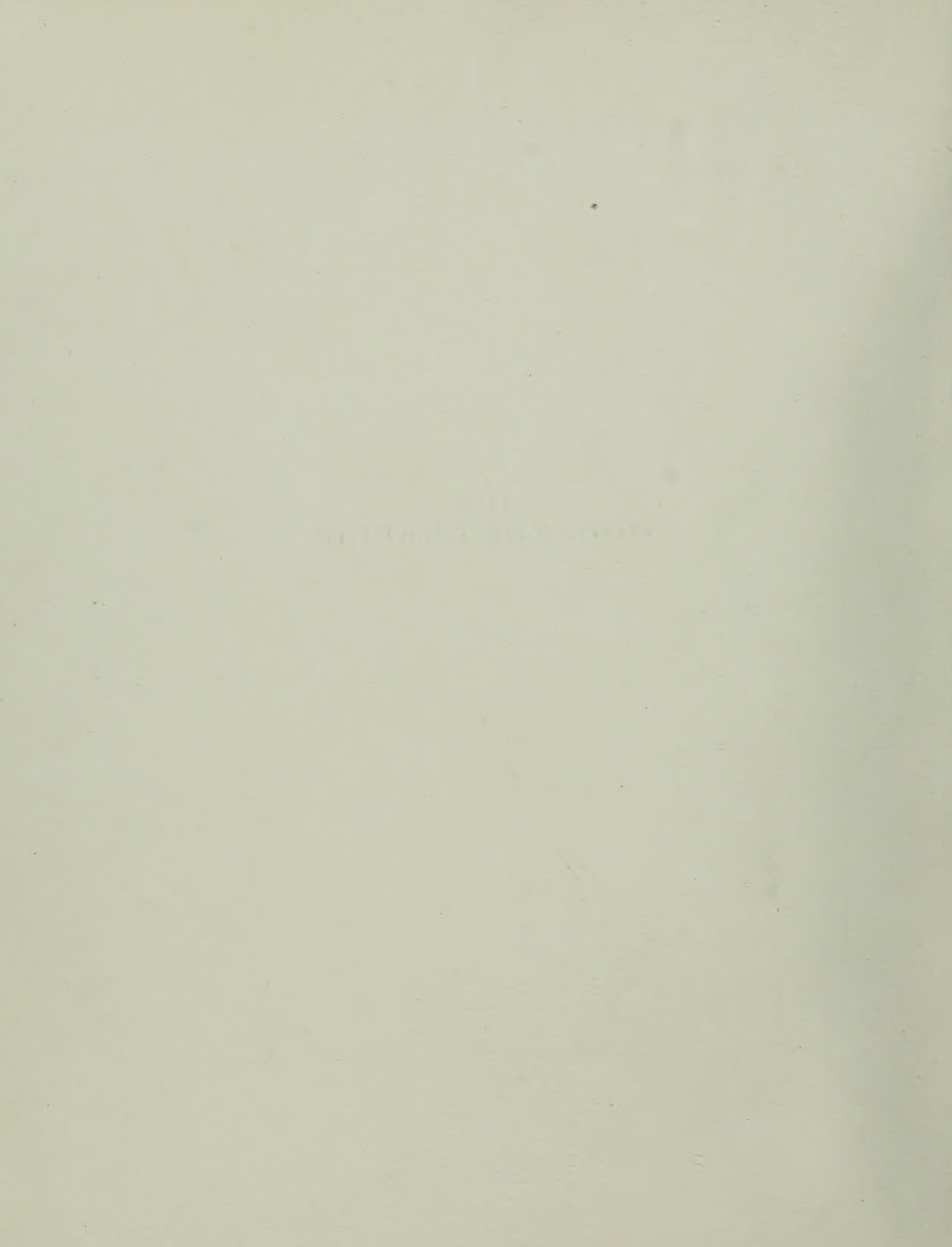
VERLAG E. A. SEEMANN . LEIPZIG







DIE
MODERNE GRAPHIK



DIE MODERNE GRAPHIK

EINE DARSTELLUNG FÜR DEREN FREUNDE UND SAMMLER

VON

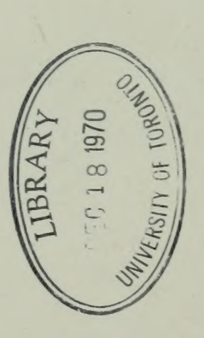
H. W. SINGER



ZWEITE AUFLAGE

1920

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG



ABBILDUNGEN VON DER GRAPHISCHEN KUNSTANSTALT KIRSTEIN & CO., LEIPZIG
DRUCK VON ERNST HEDRICH NACHF., LEIPZIG

Zur denkbar ungünstigsten Zeit, einige Wochen vor Ausbruch des großen Kriegs, erschien die erste Auflage dieses Buchs.

Im Laufe dieser fünf Jahre haben sich schon früher angefangene Kunstströmungen ausgebreitet, in deren Licht mein Werk noch deutlicher wie zuvor als eine Arbeit über ein nun historisch gewordenes Thema erscheint. Immerhin mußte der nicht voreingenommene Leser meiner Einleitung zugeben, daß ich schon im Jahre 1914 die Kunstperiode, die ich zu behandeln mir vornahm, als eine bereits abgeschlossene betrachtete.

Um dies noch augenfälliger zu machen, hätte ich gern den Titel der zweiten Auflage leicht abgeändert, vor allem das Wort „Modern" darin gestrichen. Aber der Verlag ersuchte mich, wohl aus buchhändlerischen Rücksichten, davon abzusehen. So muß ich mich mit diesen paar Zeilen begnügen, um von vornherein jeder Kritik zu begegnen, die aus dem Vorhandensein des Wortes „Modern" mir einen Strick zu drehen geneigt sein könnte. Ich habe dies Wort seinerzeit rein museumstechnisch angewandt, wie man 1914 von Galerien moderner Kunst im Gegensatz zu Galerien alter Kunst sprach. Die Auslegung des Wortes „Modern" beiseite, bitte ich um Anerkennung des Rechts, mein Thema mir so zu wählen, wie es mir liegt. Möge man diese Arbeit über die Graphik von 1880 bis etwa 1910 hinnehmen, in derselben Weise, wie man eine über die Graphik des 18. oder des 15. Jahrhunderts hinnehmen würde.

So weit mir sachliche Kritiken der ersten Auflage zu Gesicht gekommen sind, sind überhaupt Unterlassungssünden das Ärgste, was man mir vorgeworfen hat. Ich kann aber nicht anders, als meine Verwahrung hiergegen aus der ersten Auflage wiederholen. Dort steht:

„Sollte mir jemand vorhalten, daß er manchen Meister, den er für groß hält, ja der geradezu sein Liebling ist, in diesen Seiten vermisse, so kann ich nur damit antworten, — mir selbst geht es fast ebenso. Es ist mir schwer genug gefallen, F. Kallmorgen, A. Kampf, E. Kirchner oder H. Olde, E. Oppler,

J. Overbeck oder C. Siebelist, C. Strauß, H. Struck — ich greife aufs Gratewohl je drei Namen aus drei Buchstaben des Alphabets heraus — fortzulassen.

Aber eine Grenze haben Aufnahmevermögen des Lesers, Geduld des Verlegers und Ausdauer des Schriftstellers. So habe ich versucht, in der Auswahl die wichtigsten Kräfte zu berücksichtigen, wichtig entweder durch sich selbst oder dadurch, daß sie ein Gesamtbild abrunden oder auch deshalb, weil sie den Liebhabern noch nicht genügend geläufig sind."

An und für sich ungerechtfertigtes Lob gespendet zu haben, gegen diese Beschuldigung verwahre ich mich. Allenfalls dadurch, daß ebenso treffliche fehlen, mögen einige der aufgenommenen Namen über Gebühr hervorgehoben erscheinen. Hier auszugleichen, hatte ich mir bei einer etwaigen Neuauflage längst vorgenommen. Aber auch das soll nicht sein, denn eine Vergrößerung des Buchumfanges glaubte der Verlag unter den jetzigen, schwierigen Herstellungsverhältnissen nicht gutheißen zu können. Ich lasse somit auch jetzt gegen meinen Wunsch viele fort, die ich gern behandelt hätte.

So muß denn das Buch, abgesehen von stilistischen Änderungen im Wesentlichen das alte bleiben.

Den Leser erinnere ich daran, daß er auch die Zeitberechnung der ersten Auflage beibehalten finden wird. Wenn er auf die Worte „vor fünf Jahren" stößt, so bedeutet das nach wie vor 1910 und nicht 1914. Meine Charakteristiken habe ich natürlich nicht weitergeführt und bin nicht auf Veränderungen eingegangen, die seit dem Erscheinen der ersten Auflage mit einzelnen Künstlern vorgefallen sind.

Dresden-Wachwitz, Juni 1919.

INHALTSÜBERSICHT

Seite

Einleitung 1

Die Vorläufer 7
- Die Zeitschriften und Alben 7
- Die jungen Alten 14

Deutschland, Österreich und die Schweiz . . . 57
- Klinger, Stauffer, Geyger und Stuck 57
- Die Münchener 82
- Die Berliner 103
- Dresden 138
- Leipzig 152
- Hamburg 165
- Karlsruhe und Stuttgart 172
- Einige Mitteldeutsche 184
- Einige Westdeutsche 197
- Österreich 209
- Meister des Holzschnittes 220

Großbritannien 233
- Einleitung 233
- Die beiden Führer 234
- Die Meister der zweiten Generation 252
- Einige weitere Meister und die jüngste Generation . 311
- Englische Radiererinnen 324
- Der Steindruck in England 330

Amerika 343

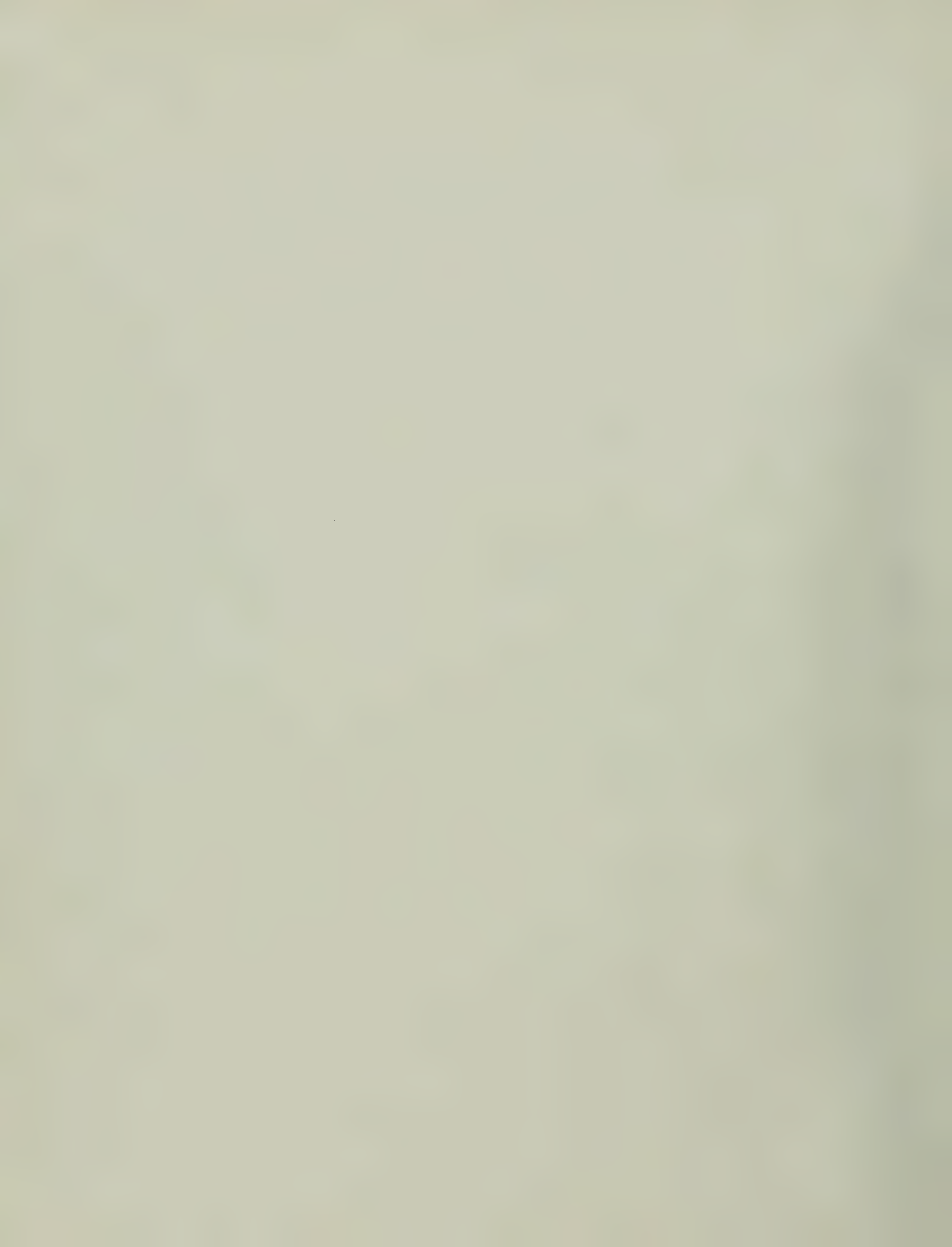
Die Niederlande 384
- Belgien 384
- Holland 399

Die nordischen Länder 421

Frankreich 430

Anhang 517

Register 530



EINLEITUNG

Anders als die stetigen Naturkräfte offenbart sich der Menschengeist in ruckweisen Stößen, zwischen deren Energieentfaltungen sich immer Pausen — zum Sammeln neuer Kräfte — einstellen. Auf diese Weise ist uns unsere Literatur, auf diese Weise ist uns unsere Kunst gleichsam in großen Wellen herbeigeflutet, und merkwürdigerweise scheinen die höchsten Spitzen der Wellen stets so ziemlich gleichzeitig mit der Wende der Jahrhunderte, nach unserer christlichen Zeitrechnung, zusammenzufallen.

Daß uns neuerdings wieder eine derartige Welle graphischer Kunst zuteil geworden ist, wird wohl von niemandem geleugnet werden: die Zeichen sprechen zu deutlich. Vor einem Menschenalter konnte man noch gute Gemäldekenner und Sammler antreffen, die der Meinung waren, eine Radierung und Federzeichnung seien dasselbe. Heute hat sogar das breitere Publikum, insofern es überhaupt mit der Kunst in Berührung kommt, eine bestimmte Vorstellung von dem, was ein Holzschnitt, ein Steindruck, eine Radierung ist, und wie die drei sich voneinander unterscheiden. Wenn jemand damals in eine Sammlung schwarzweißer Kunst geriet, so war es aus Versehen, und er entfloh möglichst augenblicklich, wobei er sich vor seinem Gewissen mit dem Wort „das ist nur für Kenner" entschuldigte. Heute gehören die Kupferstichkabinette zu den besuchtesten Sammlungen. Bedenkt man die ganze Anlage des Betriebs, der vom Gast sowohl wie von der Verwaltung soviel mehr fordert, so steht die relative Besuchsstärke wohl unmittelbar hinter derjenigen der Gemäldegalerien und entschieden über derjenigen der Skulpturensammlungen und anderen Museen. In der Dresdener Gemäldegalerie können gleichzeitig, gering gemessen, mindestens fünfzehnhundert Menschen sich dem Genuß hingeben, ohne sich gegenseitig in irgend erheblicher Weise zu stören. Die äußerste Aufnahmefähigkeit des dortigen Kupferstichkabinetts beläuft sich auf vierundzwanzig gleichzeitig anwesende Personen. Es ist noch sehr die Frage, ob diese Höchstzahl nicht doch öfters erreicht wird als jene fünfzehnhundert.

Wer, endlich, ehemals Schwarzweißkunst sammelte, galt beinahe als Sonderling. Das Material, das ihm zur Verfügung stand, war gering und wohlfeil. Radierten die Künstler ja doch nur ganz gelegentlich und nahmen diese Arbeiten nicht wirklich ernst. Wer sich etwa ganz darauf warf, konnte dabei verhungern, wie Meryon es tat. Wenn sämtliche Blätter dagegen, die Liebermann, ein einziger Künstler also, im Jahre 1912 geschaffen hat, in ihrer ganzen Auflage an den Mann gebracht worden sind, so bedeutet das einen Umsatz von beiläufig 80000 Mark! Und die Zeichen sprechen dafür, daß alle

diese Auflagen so gut wie vergriffen worden sind. Auch der Schwarzweißsammler großen Stils ist erstanden, sogar in Deutschland, das reiche Privatsammler irgendwelcher Art überhaupt erst wieder seit etwa zwanzig Jahren kennt. Doch fand sich selbst hier ein Sammler, der unlängst für einen einzigen Abdruck einer Radierung von Anders Zorn — ein Blatt Papier, nicht so groß wie das vorliegende Buch, wenn es aufgeschlagen ist — die nette Kleinigkeit von zehntausend Mark anlegte.

Zweifellos also: das gestärkte, neue Verständnis, das erweckte Interesse der Museumsbesucher, das Erscheinen der bedeutenden Privatsammler für Graphik und die ungewöhnliche Wertsteigerung geben alle davon beredtes Zeugnis ab, daß eine neue Ära der Schwarzweißkunst eingetreten ist.

Nun nahm ich vor einigen Jahren schon Gelegenheit, mich über diesen Aufschwung zu äußern, als ich einen Bericht über die graphische Abteilung der Großen Kunstausstellung Dresden, 1904, abgab. Ich führte die „Schlager" dieser Abteilung an und fuhr dann fort: „kein einziges eigentlich „graphisches" Werk, d. h. kein gedrucktes Bild, befindet sich darunter, sondern alles sind Zeichnungen. Wenn bei den drei vorhergehenden Dresdener Ausstellungen, 1897, 1899 und 1901, unter den Stichen, Radierungen, Holzschnitten und Steindrucken sich ein bescheidener Prozentsatz von Zeichnungen verlaufen hatte, so gab es dieses Mal 632 Originalzeichnungen und nur 425 Drucke! Damit wurde von dieser Ausstellung — ein wichtiges Ergebnis! — gewissermaßen öffentlich zur Kenntnisnahme gebracht, daß der neuerliche Aufschwung auf graphischem Gebiete schon zum Abschluß gelangt ist. Für den Fachmann gibt es dafür ja noch andere Zeichen, u. a. das sich Stürzen auf die Farbe, das stets eintrat, sobald irgendeine graphische Blüteperiode im Absterben begriffen war. Diese gegenwärtige Blüteperiode ist also von merkwürdig kurzer Dauer gewesen, für uns in Deutschland von kaum 20 Jahren.

Ich bin der ketzerischen Ansicht, daß zu jedem künstlerischen Aufschwung, zu jeder Blüteepoche, der Vermittler von ebenso großer Bedeutung ist als der Künstler selbst. In früheren Jahrhunderten nannte man ihn anders; heute, seitdem die Kunst ohne Wechselbeziehung mit der Masse des Volkes undenkbar ist, nennt man ihn den Kunstschriftsteller. Wie auf anderen menschlichen Interessegebieten, wenigstens vom volkswirtschaftlichen Gesichtspunkte aus genommen, ist derjenige der wichtigste, der den Stein ins Rollen bringt, der bei der Masse eine Begierde erregt, die, sobald sie einmal da ist, von den Schöpfern befriedigt werden kann. Es ist eine Ironie des Schicksals, daß die Künstler gerade ihre beiden besten Freunde, die Kunstschriftsteller und die Kunsthändler — diejenigen, die ihnen die Nachfrage besorgen — mit so feindseligem Sinn

betrachten. Kunstschriftsteller gründeten die ‚Jugend', den ‚Simplicissimus', den ‚Pan', den ‚Jungbrunnen' — und siehe da, über Nacht sprangen Talente, Genies empor in ungeahnter Menge, d. h. ihnen wurde die Bahn zum freien Flug geöffnet. Ich unterschätze sie gewiß nicht, behaupte aber nur, daß sie nicht durch sich selbst, sondern durch Anderer Hilfe zur Geltung gelangen konnten. Wenn sie den Wert, den der Kunstschriftsteller für sie hat, abschätzen wollen, so mögen sie für den positiven Fall an die Prae-Raphaeliten, an Thoma, an Klinger und tausend andere, für den negativen an Feuerbach und weitere Leidensgefährten denken. Stets war es der Kunstschriftsteller, der die Macht hatte, einen Künstler, natürlich nicht in seinem inneren Schaffen, wohl aber in seiner Wirkung auf die Außenwelt zu bestimmen. Diese Behauptung wird gerade wieder durch den raschen Verlauf der jüngsten graphischen Blüte bestätigt; denn an ihrer Kurzlebigkeit ist in der Hauptsache das geschriebene Wort schuld.

Die sogenannten Kritiker hatten in ihrer übergroßen Freude an dem endlichen Aufhören der Stagnation vor weniger als einem Menschenalter das Maßhalten verloren. Für sie gab es nur ein Lobeswort — neu; und systematisch wurde das Publikum darauf geführt, den Begriff ‚neu' mit ‚gut' zu identifizieren. In einer Kunst wie der Malerei, für deren Vergangenheit noch etwas Gefühl unter der Menge besteht, hat diese Losung schon genügendes Unheil angerichtet. Wie mußte das erst werden in einer Kunst, bei der das Volk eines Vergleichsmaterials vollständig entratet, und die ihm schon an und für sich ein unbeschriebenes Blatt ist. In der Tat, diese Novitätssucht (die ja von der Kunstkritik nicht aus den Fingern gesogen wurde, sondern als eine Nebenwirkung unserer sozialen Verhältnisse überhaupt zu gelten hat) ist für die Graphik zum Verhängnis geworden. Bewußt oder unbewußt, passiv oder aktiv, hat sie alle unsere Künstler ergriffen. Jeder sucht zu frappieren, jeder möchte besonders gern mit etwas technisch Neuem kommen. Das hat sich in doppelter Hinsicht gerächt. Die Skala der Möglichkeiten ist in unglaublich kurzer Zeit durchrast worden. Das Gute, was hervorgebracht wurde, blieb Einzelleistung. Wir sehen uns hundert Radierungen von Rembrandt ohne Ermüdung an. Beim zehnten Werk eines Modernen aber rufen wir schon aus: Ach! das ist ja immer dieselbe Sache! Die Schuld liegt auf beiden Seiten. Der Künstler wollte überraschen und arbeitete nicht so einfach, so stilgemäß wie Rembrandt: daher mußte er uns schneller ermüden. Wir aber forderten von ihm, daß er neu sei, und darüber hatte er keine Zeit, gut zu werden. Den Selbstschöpfer aber befriedigt schließlich nur das Gute, und da es als solches in der Graphik eigentlich nicht verlangt wird, droht er, sich ihr wieder überhaupt abzuwenden."

Für den Zeitraum von einigen Jahren haben diese Ausführungen ihre Geltung voll behalten. Wenn es aber wahr ist, daß seitdem eine neue Hochflut von Graphik über uns gekommen ist, so spielen dabei ganz andere Kräfte mit. Der neue Anstoß kam nicht auf natürlichem Wege, von Innen heraus: es ist nicht in erster Linie der Fall, daß die Künstlerschaft sich nun nochmals von frischem und mit ernsteren Absichten auf die Graphik gestürzt habe. Eine neue, künstliche Wertschätzung ist geschaffen worden. Seit etwa zehn Jahren hat die Spekulation sich der Kunstschätze angenommen. Es gibt Leute, die heutzutage Bilder zusammenscharren, wie man es in den unsicheren Zeiten des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden tat, als Kapitalsanlage. Aber der Markt ist beweglicher als vor 250 Jahren, und es zeigte sich, daß jemand, der seine Bilder bereits nach zwei oder drei Jahren abstieß, unter Umständen beim Verkauf einen vielprozentigen Profit machen konnte. Wem die Versteigerungskataloge zugängig waren, wird beobachtet haben können, daß alle Augenblicke dieselben Werke wieder ausgeboten waren, einmal in der Sammlung X, dann in der Sammlung Y usw. Dieser Kettenhandel hat sich auch auf die Graphik erstreckt mit dem vorauszusehenden Ergebnis, daß ganz kolossale Wertsteigerungen geschaffen worden sind. Sie wirken auf das ganze Kunstgebiet zurück. Sie stärken auch die neue Produktion; denn sobald sich ein aussichtsreicher Markt eröffnet, wollen immer mehr Leute sich an ihm beteiligen. Immer mehr Material wird gefordert, mehr, als vorhanden ist; es muß also Neues geschaffen werden.

Als im Jahre 1910 der Deutsche Künstlerbund in Hamburg eine Schwarz-Weiß-Ausstellung veranstaltete, hatte die Jury über zweitausend Einsendungen Beschluß zu fassen. Als die gleiche Veranlassung im Frühjahr 1913 wiederum zu Hamburg eine Jury zusammenrief, wurden dieser viertausendfünfhundert Blätter unterbreitet. Aber das bedeutet nicht ein Anschwellen der Kraft der Welle. Im Gegenteil: ihre Kraft ist vorbei, sie bricht sich nur, breit über den Sand verlaufend, am Gestade. Denn von den 2000 wurden 879 für ausstellungswürdig befunden, und von den 4500 nur 998; das mag als eine Bekräftigung meiner Behauptung ins Treffen geführt sein.

Also spricht *diese* Masse wiederum nur dafür, daß wir uns dem Abschluß einer Periode zuneigen.

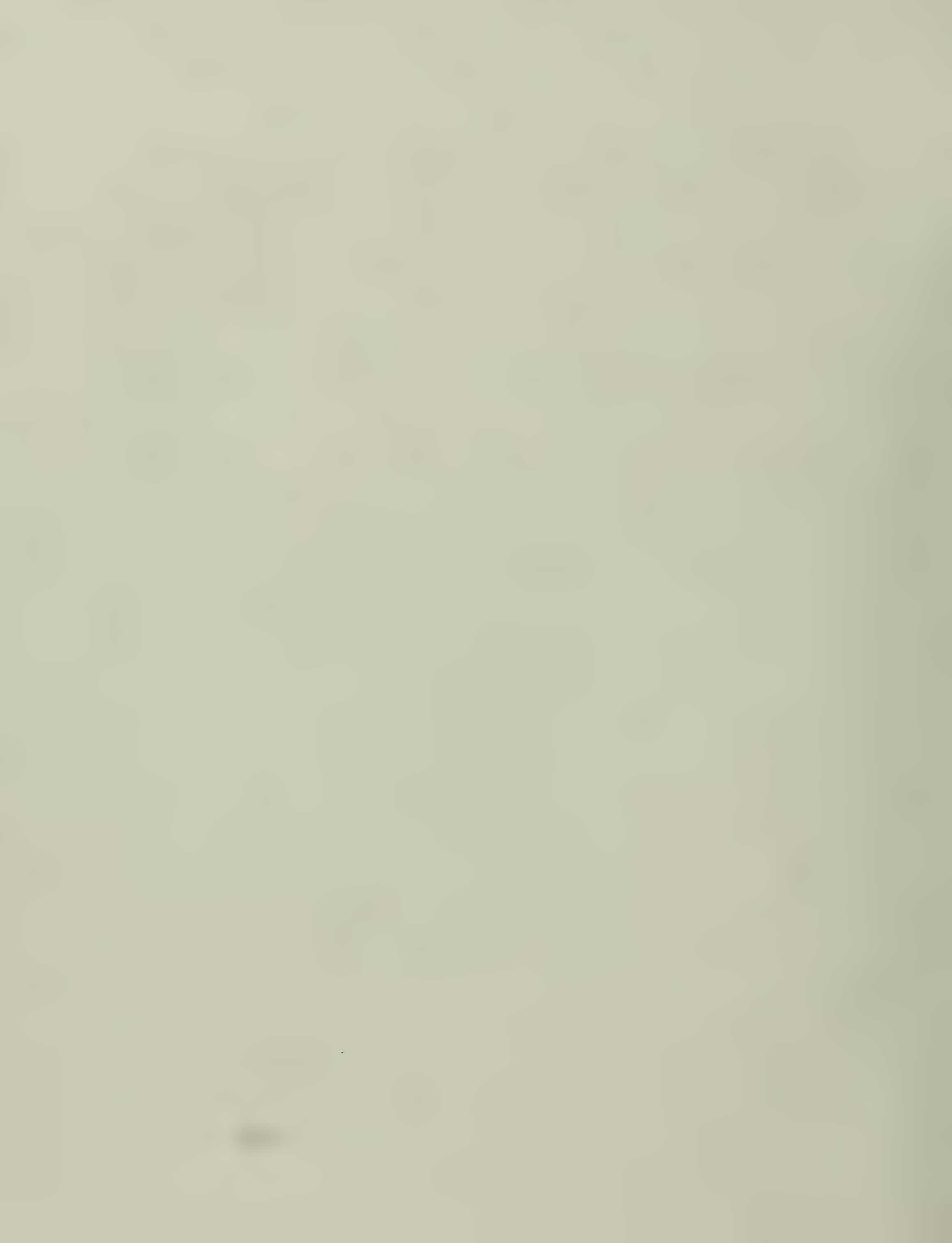
Dann aber möchte der Versuch, eine Übersicht über die Macht und den Verlauf dieser Periode zu geben, nicht zu vermessen erscheinen, und man wird es mir nicht verargen, wenn ich auf ihn im vorliegenden Buch eingehe.

Freilich stehen wir wohl der Periode noch zu nahe, als daß man sie mit einem abschließenden Urteil überblicken könnte. Aber das wird der Leser auch nicht so nötig

haben und vielleicht auch gar nicht einmal so sehr suchen, als eine Übersicht über das Material, das in diesen letzten Jahren entstanden ist. Eine wohlüberlegte Geschichte der graphischen Kunst unserer Zeit darf der Leser nicht erwarten. Seit beinahe 25 Jahren aber ist es mir vergönnt gewesen, an einer Stätte tätig zu sein, wo so gut wie die gesamte Produktion an einem vorbeiläuft, und wo man das Wertvolle stets bei seinem Erscheinen erkannt hat, so daß man davon eine Sammlung zusammenbringen konnte, die jedenfalls in ihrem Verhältnis zu den aufgewendeten Mitteln, ohne Nebenbuhlerin dasteht. So hoffe ich also besonders demjenigen, der selbst die lebende Graphik sammelt, etwas bieten zu können, das ihm willkommen sein wird, wenn es sich auch nicht in klassische Formen kleidet.



Honoré Daumier Aus: La Caricature Mr. Kératry





Honoré Daumier — Aus: L'Association mensuelle — Le ventre législatif

DIE VORLÄUFER

DIE ZEITSCHRIFTEN UND ALBEN

Jene Entwicklung, die die Kunst im Verlauf des beginnenden 19. Jahrhunderts auf der Grundlage des Wiederauflebens klassischer Ideale genommen hat, ist der Graphik nicht günstig gewesen. Infolge der ziemlich gespreizten literarischen Anforderungen war eine Trennung zwischen der großen, hehren Kunst, auf die es ankommt, und den nebensächlichen ,,kleineren" Künsten vorgenommen worden. In Italien spricht man heute noch von den ,,arti minori". Man möchte fast meinen, die Geister, die solche Bezeichnungen ausgesonnen haben, hätten nur mit dem Metermaß gemessen. Die ,,große" Kunst war natürlich die Malerei: für die Plastik war allenfalls auch noch Liebe, aber schon eine recht frostige, vorhanden. Die Radierung mit ihren Schwestern wurde dem Kunstgewerbe gleichgestellt. Wenn sich ein wirklicher ,,Historienmaler" einmal dazu herabließ zu radieren, betrachtete er gewiß diesen Schritt als einen etwas grotesken.

Wer, wenn ich so sagen darf, professionell an die Graphik heranging, glaubte selbst nicht in seinen kühnsten Momenten, daß sein bestes Werk mit auch nur einem xbeliebigen Genregemälde wettstreiten könne. Ich denke dabei an solche Leute wie Ludwig Richter, J. Erhard, J. A. Klein, oder an Kriehuber auf dem Gebiet des Steindrucks. Die paar Großen dieser Periode — wir werden auf eine Anzahl darunter in dem nächsten Kapitel zurückkommen — stehen abseits von dem offiziellen Getriebe der Graphik. Diejenigen aber, die gelegentlich von ihrem hohen Roß herunterstiegen, um mit der Radierung zu spielen, wollten doch auch nicht, daß ihre Schöpfungen, so sporadisch sie waren, verloren gingen. Um das zu verhindern, fand sich eine Form der Veröffentlichung in den Alben. Man gründete Radiervereine und gab Jahresmappen heraus.

Das ,,Album der Société des Aquafortistes'', kurzweg ,,Album Cadart'' genannt, erschien vom 1. September 1862 an eine große Reihe von Jahren hindurch zu Paris. Es gab ähnliche Serien in Belgien, in Holland; bei uns spielen die Mappen des Weimarer, des Münchener, später des Berliner Radiervereins diese Rolle. Es ist ganz seltsam, wie trostlos der Eindruck ist, den diese Alben auf uns machen. Zwar fing gerade das Album Cadart mit keinen geringeren wie Legros, Bracquemond, Manet und Ribot an. Sonst aber stößt man ganz selten einmal auf einen guten Namen, und die Umgebung drückt auch auf dessen Werk. Die meisten Künstler sind solche, die der Irrlehre huldigen, ,,wer zeichnen kann, kann auch radieren''. Ihre Arbeiten sind denn auch nur Faksimiles von Graphit- oder Federzeichnungen, aber noch lange keine Radierungen. Der gute alte Nagler würde von ihnen ausgesagt haben, ,,sie sind geistreich radiert''. Das tut er immer, wenn er ganz hilflos vor einem Blatt steht, an dem sich auch gar nichts loben läßt.

Überdies ist diese Form der Veröffentlichung allein schon ein Unglück. Die edle Schwarzweißkunst läßt sich nicht demokratisieren und schematisieren. Unbegabte, aber wohlmeinende Menschen legen sich von Zeit zu Zeit ins Zeug für eine Popularisierung dieser Sachen. Sie sehen, welche herrliche Werte hier in den Privatsammlungen und für die wenigen Besucher der Kupferstichkabinette aufgestapelt sind. Sie meinen, das müsse doch für die breite Masse des Volkes zu retten sein. Dann aber dürfe nicht ein Blatt 50 Mark kosten; dafür müsse man wenigstens zehn Blatt erhalten können. Und so werden wieder Alben und Jahresmappen in Angriff genommen. Macmillan hat es vor drei Jahren in London versucht; jetzt geht soeben ein neuer Plan von Leipzig aus. Dieser wird zu nichts führen; ebenso hat Macmillan aufhören müssen. Das Phantom der populären Jahresmappe läßt sich nicht auf nennenswerte Zeit galvanisieren.

Der Reiz der Radierung beruht zu einem erheblichen Teil in der Schönheit des Ab-

druckes, und dieser ist untrennbar mit den größeren Kosten verbunden. Altes, teures Papier, vorzüglich abgestimmte Druckfarbe, sorgfältige Behandlung von seiten eines womöglich berühmten Druckers, das alles will bezahlt sein: und weder die Platte noch der Drucker hält eine große Auflage aus. Maschinenmäßiger Druck im sogenannten Visitenkartenstil, auf billigen Papieren kann selbst ein Meisterwerk verderben. Aber nur so wären große Auflagen ermöglicht, die billigeren Preis und Popularisierung zur Folge haben könnten.

Zudem kommt als ausschlaggebender Faktor noch ein idealer Gesichtspunkt. Das Bewußtsein, etwas zu besitzen, was mehr oder minder allein für sich dasteht, was jedenfalls außer uns nur noch eine recht beschränkte Anzahl von Leuten ihr eigen nennen kann, verleiht jeder Sache einen unverkennbaren Reiz. Ich teile nicht im geringsten das Gefühl des Raben, den der Dichter sagen läßt: „ich hab' es nur, damit ich's habe". Wenn aber die Seltenheit da ist, so ist die Achtung da, und mit der Achtung stellt sich die Liebe ein. Wie ich mein Haus, mein Kind mehr liebe als alle die großen öffentlichen Bauten, die übrigen Menschen, weil ich sie für mich habe und nicht mit aller Welt teilen muß, so wächst mir auch das Kunstwerk ans Herz, von dem ich mir nicht sagen muß, das hat fast jeder andere Mensch auch, das ist eine gewöhnliche Sache. Und ich behaupte, das Verständnis für die Kunst ist nun einmal eine Gefühlssache, die sich ohne ein persönliches Verhältnis nicht abwickeln läßt. Ich traue dem Menschen mehr zu, der sich ein paar Blättchen, und wären es auch ganz bescheidene, für sein Heim zusammengescharrt hat, als jenem, der alle die Museen Europas durchlaufen hat, jeden Namen und jedes Bild beinahe auswendig kennt, aber meint, daß er die wirkliche Freude an der Kunst ohne das Moment des Besitzes auskosten kann.

Als Beweis für die Richtigkeit meiner Behauptung mag das Schicksal dieser Radiervereinspublikationen usw. gelten. Entweder sie verflachen und gehen langsam ein, weil sie zum Greuel geworden sind. Oder sie halten etwas auf sich und — gehen ein, weil die Herausgeber sehen, daß eine periodische Veröffentlichung eben doch nicht das äußerste an Kunstbesitz ist, und das Publikum, auf das es ankommt, nicht anspricht. Hegt der wahre Sammler doch schon eine Art Mißtrauen gegenüber der Folge, im Gegensatz zum Einzelwerk.

Von solchen, bald nach ihrem Entstehen in weiser Erkenntnis eingegangenen Veröffentlichungen möchte ich ein paar anführen, die jeder Sammler nicht nur aus kulturgeschichtlichen Rücksichten beachten muß. Voran mag der „Pan" stehen.

Bierbaum und Meier-Graefe sollen wohl den „Pan" ins Leben gerufen haben; ich kann mir nicht denken, daß Bierbaums Anteil ein wesentlicher war. Er ist gewiß einer

unserer geistvollsten und stärksten Männer auf dem Felde der Prosadichtung und auch des Pamphlets gewesen, aber nicht auf dem der bildenden Kunst. Auf dem berühmten Böcklin-Festessen in Schaurtés Hotel Monopol, mit dem der „Pan" gewissermaßen seine Visitenkarte abgab, besinne ich mich noch, ihn mit einer Krawatte angetan gesehen zu haben, wie sie kein Mensch mit künstlerischen Gewissensbissen tragen würde. Der andere Julius war die wahre Seele des „Pan", womit nicht gesagt sein soll, daß nun gerade er der verhätschelte Liebling wahren Kunstinteresses gewesen wäre. Aber er verfügte über einen Grad der Begeisterungsfähigkeit, der vielleicht einzig in der Welt dasteht. Es war geradezu ein Erlebnis, ihn sich selbst in ein Unternehmen stürzen zu sehen und sich von ihm mitreißen zu lassen. Für knapp ein halbes Hundert Menschen im Jahre 1895 ein Festessen durchzuführen, das einer G. m. b. H., die noch nicht ordentlich gegründet war und noch keinen Pfennig Einnahmen zu verzeichnen hatte, über 3000 Mark kosten sollte, das hat sicherlich noch niemand vor Meier-Graefe zuwege gebracht; wahrscheinlich auch niemand wiederholt. Eine solche Leistung war, wie die ganze Gründung überhaupt, nur mittels eines monumentalen Enthusiasmus zu tragen.

Und es war schön, und es war recht so! Der „Pan", mit der Frontstellung Arnold Böcklins auf seinem Programm, mit seinem Eintreten für das Frischeste, Neueste vom Ausland sowie Inland, hat der deutschen Kunst um die Mitte der neunziger Jahre unendliche Dienste geleistet. Indem er das Allerteuerste, das Allerbeste für noch gerade gut genug hielt und in jeglichem nach dem Ungewöhnlichen trachtete, hat er der deutschen Welt zu Gemüte geführt, daß die moderne Kunst eine Sache sei, die sich an Wichtigkeit nicht überbieten läßt.

Es ist ein Jammer, daß der „Pan" vor der bitteren Nüchternheit der Tatsachen die Segel streichen mußte. Diesen Luxus konnte nur jemand treiben, dem die Begeisterung keine Zeit übrigließ, um an die Ultimobegleichung zu denken. Schließlich aber hatten eine große Anzahl wohlanständiger Leute ihren Namen und ihr Geld dazu hergegeben: also mußte die Wüsterei aufhören und die Leitung in Hände übergehen, die Sinn für eine wohlgesittete Finanzierung hatten.

Möglicherweise, wenngleich es an und für sich nicht recht wahrscheinlich ist, hätte selbst diese Wendung dem „Pan" nicht den Garaus gemacht. Aber es kam ein bedenklicher Fehler hinzu. In der zweiten Nummer des zweiten Jahrganges begann Dr. Friedlaender einen Aufsatz über Lukas Cranach mit den Worten: „Hier, wo die Kunst spricht, sollte von der Kunst nicht gesprochen werden. Was noch lebendig ist, wird sich unbesprochen regen."

Damit hatte er den Nagel auf den Kopf getroffen! Der „Pan“ sollte wahre, helle Kunstbegeisterung verbreiten und reine Freude gewähren. Dazu dienen Originalschöpfungen, die Radierungen, Steindrucke, Zeichnungsfaksimiles eines Böcklin, Klinger, Geyger, Hofmann, Gallén, Khnopff, Rops und anderen, die Dichtungen eines Dehmel, Verlaine, Liliencron, die Prosa eines Schlaf, Kipling, Fontane. Allenfalls waren noch rhapsodische, mit dichterischem Geist erfüllte Einführungen neuer, überraschender Kunstwerke am Platze, und in eine Ecke mochte meinetwegen eine kurze Berichterstattung über die großen Begebenheiten im Kunstleben gesteckt werden. Aber was sollte die Archäologie in diesem Ereignisstrudel! Was hatte der biedere Cranach hier zu suchen! was die sächsischen Skulpturen des 13. Jahrhunderts vorgeführt in der gewiß gediegenen Dissertation eines gewiß gelehrten Professors! was die anmaßend dozierenden Vorträge über Ästhetik und über die Art, wie der gebildete Mensch seine tägliche Portion Kunst zu genießen habe!

Bierbaum hatte diesen Weg schon angebahnt. Die verständigen, ehrbaren Herren der Kunst- und Literaturgeschichte haben dann den großen Pan auf diesem Weg erdrosselt. Er konnte nur in einem ausgelassenen, fast trunkenen Zustand gedeihen. Nur die wenigen Nummern, die im Geiste der ursprünglichen Gründung geleitet worden sind, haben für den Sammler heute noch Wichtigkeit. Für den Kulturhistoriker allerdings das Ganze, als bedeutsames Denkmal des Treibens einer Zeit.

Begehrenswerter aber für den Sammler ist eine Quartalsveröffentlichung, die im Vergleich mit dem „Pan“ freilich sehr im Verborgenen geblüht hat. Die Vierteljahrshefte des Vereins bildender Künstler in Dresden haben es nur auf zwei Jahrgänge gebracht. Sie hatten sich vielleicht noch gar nicht einmal innerlich überlebt, als sie aufhörten, und mußten das Erscheinen nur infolge interner Vereinsfragen einstellen. Dieser Verein war die Sezession Dresdens, der kein längeres ersprießliches Tun beschieden war. Sie entstand auch in den Jahren des großen graphischen Aufschwungs, und es lag die Beschäftigung mit dem Schwarzweiß nahe, schon einmal um etwas zu haben, das die bedeutende Schar von Laienmitgliedern an den Verein fesseln könnte. Aber die Verbindung ging bald genug in die Brüche, und es gab sich schon nach dem achten Heft niemand mehr dazu her, Blätter für ein neuntes zu schaffen. Der Umstand hat das Gute mit sich gebracht, daß die wenigen Nummern, die erschienen sind, wenigstens alle auf der Höhe stehen. Aus Deutschland wüßte ich keine derartige Publikation, die den Vierteljahrsheften in freier Künstlerschaft den Rang ablaufen könnte.

Zu prachtvollen Blättern von Otto Fischer, Georg Lührig, E. H. Walther und Baum (Schneelandschaft in Farben) gesellen sich vornehme Steindrucke von Müller-Breslau, Wilhelm Ritter, C. Noah Bantzer, Pepino, gute Radierungen von Unger u. a. m.

Ebenso kurzlebig waren die Mappen des Karlsruher Künstlerbundes. Sie erstreckten sich wohl über mehrere Jahre, erscheinen möglicherweise immer noch, aber nur die drei Alben von 1896 (April), 1897 (II. Jahrgang) und 1898 (Heft V) kommen in Betracht: diese möchte der ernsthafte Sammler allerdings nicht übersehen. Ich denke dabei weniger an die Radierungen als an die Lithographien. Bekanntlich war Karlsruhe die Hauptwiegestätte des neuen deutschen Farbensteindrucks. In den beregten Mappen findet man einen Niederschlag davon. Diese Kunst hat dann ein Feld beackert, das dem Privatsammler graphischer Kunst nicht mehr recht liegt, das Schulwandbild. Von Karlsruhe gingen die Mehrzahl der großenteils wundervollen Schul- und Wandbilder aus, die dem deutschen Farbensteindruck auch im Ausland zu großem Ansehen verholfen haben. Ich kann aber an dieser Stelle auf die mancherlei prachtvollen Arbeiten von Volkmann, Kampmann, Strich-Chapell, A. Luntz, W. Georgi, A. Jank, K. Biese, F. Hein, H. Daur, E. Euler, O. Fischer, F. Hoch, E. R. Weiß, um nur einige Namen zu nennen, nicht eingehen, denn sie sind, wie schon ihr Name andeutet, nicht eigentlich für den Sammler, an den sich dieses Buch wendet, bestimmt.

Das bedeutsamste Album der Neuzeit für den Liebhaber der Schwarzweißkunst ist aber nicht in Deutschland erschienen, sondern ist die von R. Marx zu Paris in den Jahren 1893/94 und 1894/95 herausgegebene „Estampe Originale". Diese Publikation „de plus grand Luxe" kann man als eine Art Musterbuch der neuesten Graphik bezeichnen mit dem einen Vorbehalt natürlich, daß Deutschland nicht darin vertreten ist. Sonst sieht man darin aber fast alles an großen Namen, was überhaupt zu verzeichnen ist, und deren Besitz bringt uns mit einem Schlag in den Besitz von 91 Kunstwerken, von denen die meisten allerersten Ranges sind. An ausländischen Mitarbeitern gab es W. Crane, C. Meunier, W. Nicholson, J. Pennell (mit einem feinen Sandpapier Mezzotintoblatt), L. Pissarro, C. Ricketts, F. Rops, W. Rothenstein, v. Rysselberghe, C. H. Shannon und J. Whistler (mit entzückender, leicht hingehauchter Steindruck-Aktstudie). Eine Blütenlese der französischen Namen wäre: Auriol, Besnard, Bonnard, Bracquemond (der prächtige Hahn, „Vive le Tsar!"), Carrière, Charpentier, Chéret, Duez (eine feine Kaltnadel-Blumenstudie), Gandara, Gauguin, H. Guerard (mit dem schönsten Rouletteblatt, das es überhaupt gibt, einer nebligen zarten „Windstille"), Goeneutte, Grasset, Helleu, Ibels, Jossot (die wunderbare „Woge", auf der man nur die Beine des Rudernden sieht, der eben

„gekrebst" hat, ein Meisterwerk kalligraphischer Karikaturenzeichnung), Lautrec, Lepère, Lunois, Odilon-Redon, Puvis de Chavannes, Raffaelli, Renouard, H. Rivière, Signac, Valloton, Vuillard, Willette (der berühmte gehenkte „Pierrot"). Das ist, wie gesagt, nur eine Auslese. Die Auflage war so klein, wie sie sonst bei Einzelblättern ist.

Der Verleger Vollard hat es dann unternommen, in zwei weiteren „Album Vollard" Marx' großartiges Unternehmen fortzusetzen. Format und Ausstattung sind dieselben, aber dem Gehalt fehlt es doch etwas an Frische und Großzügigkeit. Es läßt sich schwer erklären, warum ein solches Unternehmen sich nicht halten kann, und warum die großen Meister es schon als Zwang empfinden, wenn sie jährlich nur ein Blatt für ein und dieselbe Veröffentlichung schaffen sollen. Zweifellos ist es aber an dem: sie betrachten das unbewußt als Bestellungsarbeit, und ein ganz anderer Geist überkommt sie, bis sie bald genug die weitere Mitarbeit aufstecken. Dann müssen die minder bedeutenden Künstler zugezogen werden, und das Übel fängt an der anderen Seite, an jener der Abnehmer an. Ich wiederhole es, die Serienpublikation ist eine unglückliche und eine, die den Keim des baldigen, unabwendbaren Verfalls in sich trägt.

In „Les peintres-graveurs", wie der Band von 1896 heißt, sind F. R. Carabin, J. P. Knowles, Rippl-Ronai und Toorop als bedeutende neue Namen hinzugetreten, in dem „Album d'estampes originales de la Galerie Vollard", wie der 1897er Jahrgang sich nennt, Cottet, Cézanne, Forain, H. Martin, L. Simon. Es mag als eine kleine Nebensächlichkeit erscheinen, es ist aber doch bezeichnend, daß es jetzt fein säuberliche, alphabetisch geordnete Inhaltsverzeichnisse gab. Bei der „Estampe Originale" erhielt man nur reine Kunst, nur die Blätter selbst. Um die Titel oder gar um die Inhaltsverzeichnisse kümmerte sich niemand.

Einen nochmaligen Aufguß ließ Meier-Graefe in seinem „Germinal" erscheinen. Die Ausstattung war etwas üppiger, sonst war kein neuer Gedanke gegeben. Von den zwanzig Beiträgen bestanden die meisten aus Farbensteindrucken: Behrens, Liebermann und Stremel waren aus Deutschland herbeigezogen, Toorop, Van Gogh, Minne, Zuloaga befanden sich unter den neuen Leuten. Die schon sehr teuer veröffentlichte Mappe soll heute in Paris 4000 frcs. kosten.

Nennen möchte ich noch „Le Centavre", eine Zeitschrift, die in unmittelbarer Nachahmung des „Pan" erschien, es aber auch nur auf die ominösen zwei Jahrgänge 1896 bis 1897 brachte. In ihr spielt das Literarische die überwiegende Rolle: immerhin sind die künstlerischen Beiträge von Rops, Dethomas, Léandre, Henri Héran (Paul Herrmann) usw. so wichtig, daß man sie nicht verachten kann.

In England nannte sich ,,The Dial" auch eine Zeitschrift. Sie ist jedenfalls das Schönste und Abgerundetste, was wir besitzen an einer Verbindung von bildender Kunst und Dichtkunst. Schon immer haben die Engländer ein Gefühl für den guten Geschmack in der Buchausstattung besessen, auf den wir erst zehn Jahre später als ,,The Dial" gekommen sind. Auch der ,,Pan" ist in seiner Ausstattung teuer genug, geradezu protzig sogar: aber ein feineres Auge wird von ihm beim Durchblättern beleidigt. Die Schwere und der Preis des Papiers allein tun es nicht. Im ,,Dial" erschienen nur Holzschnitte und einfarbige Steindrucke (abgesehen vom ersten Probeband). Das Ganze verbindet sich zu einer harmonischen Einheit, die durch keinen fremden Klang gestört wird. Der ,,Dial", auf den ich weiter unten im englischen Abschnitt noch einmal zu sprechen kommen werde, ist ein prachtvoller Besitz, allein durch die Werke Shannons, der darin zuerst den Anschluß an die Öffentlichkeit fand.

DIE JUNGEN ALTEN

Im Juni—September 1892 veranstaltete das Dresdener Kupferstichkabinett eine wichtige Klinger-Ausstellung: der Künstler war eben von seinem ersten längeren römischen Aufenthalt zurückgekehrt. Gleichzeitig erschien eine neue Kunst in den Werken Stauffer-Berns. E. M. Geyger, bis dahin nur als Graphiker bekannt, wurde im Herbst 1892 an die Dresdener Akademie berufen. Die ,,Sezessions"bewegung schien auf das Schwarzweiß übergegangen zu sein. Eine so anerkannte, für sicher und nicht voreilig geltende Feder wie die Wilhelm Bodes hatte 1890 einen Aufsatz über ,,Berliner Malerradierer" (Klinger, Stauffer, Geyger) veröffentlicht.

Die Grundlage des gewaltigen Interesses, das sich jetzt in Deutschland für die Graphik verbreitet hat, wurde zu dieser Zeit gelegt. In mehr als einer Hinsicht hat Klingers Kunst den Anstoß zu der ganzen Entwicklung gegeben. Das wenigst Bedeutsame ist, daß er viele Nachahmer fand. Hauptsächlich waren es junge Leute, die eine Bildung vortäuschen wollten, die sie nicht besaßen. Da sie den Meister nicht verstanden, glaubten sie, er sei dunkel, und das wäre das Geheimnis seines Erfolges. Wir bekamen das unangenehme Schauspiel zu sehen, daß sich zahlreiche Köpfe auf dem Gebiete des ,,Tiefsinnigen" versuchten, denen man samt und sonders zurufen mußte: ,,Schuster, bleib bei deinem Leisten". Mancher, der vielleicht eigene Gedanken hatte, hatte nicht zugleich die Schulung genossen, um sie uns klar, geschweige denn schön, vortragen zu können. Aber die Gedanken dieser Jünglinge waren überhaupt nicht wert, vorgetragen zu werden: sie reichten noch nicht einmal dazu her, deren zeichnerische Blößen zu bedecken.

Weit bedeutsamer war, daß der Streit um die Klingersche Kunst — wenn ich so von dem Ereignis sprechen darf — ein Streit um Graphik war, zu dem er vor allem auch selbst ein literarisches, prachtvolles Argument in seinem Buche „Malerei und Zeichnung" beigetragen hatte. Dadurch wurde die Aufmerksamkeit aller Liebhaber auf das Schwarzweiß gelenkt und damit eine große, gewaltige Nachfrage geschaffen.

Das Folgenreichste war natürlich, daß Klingers Auftreten alle anderen Künstler auf die Graphik wies und sie, da gleichzeitig die Bedürfnisfrage gelöst worden war, auf das Gebiet des gedruckten Bildes gelockt hat. So entstand die reiche große Renaissance, die im letzten Grunde eben diesem einen Mann zu danken ist.

Ehe wir nun zum eigentlichen Thema des Buches übergehen — zu eben dieser Renaissance — müssen wir noch einen Abstecher machen.

Neben den Kunstschriftstellern, die aus der Journalistik herübergekommen sind und gar keine Kenntnisse mitbringen, gibt es auch jene, die aus der gelehrten Kunstgeschichte herübergekommen sind und die zu viele Kenntnisse mitbringen. Diese eben hervorgehobenen Kenntnisse erstrecken sich aber nur auf die alte Kunst, denn etwas anderes wurde, wenigstens bis vor ganz kurzem, an den Stätten der Gelehrsamkeit nicht vorgetragen. So haben sie eine Überschätzung des Wertes alter Kunst eingeflößt bekommen und können sich nicht leicht von der Annahme trennen, daß in ihr die Hauptwichtigkeit ruht. Die meisten meinen immer noch, daß der Weg, der zugleich der historische ist, der einzig richtige bleibt, um uns zum Kunstverständnis zu führen.

Die Praxis weiß es anders. Noch so viel guten Willen vorausgesetzt, kann ich niemanden von seiner Vorliebe für Öldrucke und fade, niederträchtige Süßlichkeiten heilen, indem ich ihn vor einen Dürer oder vor einen Botticelli hinstelle. Es ist ja eigentlich komisch, daß man es ausführen muß, daß der Künstler in der Kultur seiner Zeit steckt, und daß man nicht an ihn herankommen kann, ehe man sich auf dem Schülerwege einige Vertrautheit mit dieser Kultur erworben habe. Und doch gibt es immer noch Menschen, die meinen, man könne ohne weiteres einem Arbeiterpublikum Michelagniolo, Schongauer und Velazquez vorführen! Wenn alles gut geht, führt der Weg von Liebermann, Klinger, Leibl über Rembrandt zu Dürer. Umgekehrt geht es ebensowenig, als wollte man bei einem Hausbau mit dem Dachfirst anfangen und nach unten hin weiterschreiten.

Rembrandt freilich — das wäre ein Meister, mit dem man den Versuch wagen könnte. Das ist der eine unter all den alten Meistern, der dem Empfinden unserer Zeit ganz nahe steht. Dieses Nahestehen wechselt bekanntlich: vor hundert Jahren mochte Rembrandt,

verstand Rembrandt kaum ein Mensch, gerade wie wir heute dem einst vergötterten Correggio eine nur mehr kühle Achtung entgegenbringen.

Es gibt und gab immer einige wenige auserwählte Meister, die, wenngleich sie der Vergangenheit angehören, uns noch unmittelbar ansprechen. Das sind, trotz des Totenbuches, die großen Lebendigen. So gibt es auch für uns Genießer der modernen Graphik eine Reihe von Leuten aus dem sonst verpönten ersten Teil des 19. Jahrhunderts, die wir als die Unsrigen begrüßen. Wenn wir sie ansehen, so haben wir nicht das Gefühl, als ob es sich um geschichtliche Persönlichkeiten, sondern um Zeitgenossen handelt. Wir schalten ihre Blätter ein zwischen diejenigen der jüngsten Künstler und werden nicht von dem Eindruck, daß wir inkonsequent gehandelt hätten, überfallen.

Der größte darunter ist gewiß Honoré Daumier, dieser Michelagniolo der Karikatur, wie Balzac ihn genannt hat.

Die Seele seiner Kunst ist ein beispielloser, durchdringender geistiger Blick bis in das Herz der Menschen hinein, wie ihn unter Künstlern vor ihm vielleicht nur Rembrandt besessen hat. Aber während Rembrandts fabelhafte Menschenkenntnis sich an dem Menschen als Rasse bewährt, erstreckt sich Daumiers auf den Menschen als Individuum: das verleiht ihm eine viel stärkere, sensationelle Unmittelbarkeit der Wirkung. Rembrandt erkennt die Schwächen, die Leiden und die Leidenschaften des Menschengeschlechts und wird darüber zu einem über dem Ganzen schwebenden Weisen. Daumier hat sich in die Schwächen und Leidenschaften einzelner Menschen vertieft und wurde darüber zum schonungslosen, ausfallenden Satiriker.

Baudelaire sagt von ihm: ,,Das bezeichnendste Merkmal des Künstlers Daumier ist seine Sicherheit. Seine Zeichnung ist flüssig und leicht: sie bildet eine ununterbrochene Improvisation. Er besitzt ein wunderbares, fast übermenschliches Gedächtnis, mit dessen Hilfe er an die Arbeit tritt, als stünde das Modell vor ihm. Seine Beobachtungsgabe ist derart, daß wir in seiner Arbeit auf keinen einzigen Kopf stoßen, der nicht im Einklang mit der Figur darunter stünde.'' Zu seinen satirischen Bildnissen aus den Jahren 1833 bis 1835 übergehend, sagt er weiter: ,,Daumier bekundet hier eine fabelhafte Begabung für das Bildnisfach. Obwohl er karikiert und übertreibt, hat er die Wirklichkeit doch so scharf festgehalten, daß seine Typen den anderen Bildniszeichnern geradezu als Vorlage gedient haben können. Aus diesen verzerrten Antlitzen spricht deutlich alle Kleinlichkeit der Seele, jedwede Albernheit, alle die Entgleisungen des Geistes und die Schlechtigkeiten des Herzens heraus. Dabei ist die Mache breit angelegt und in Hauptzügen herausgehoben. In dem Meister verbindet sich künstlerische Biegsamkeit mit der

Schärfe und Genauigkeit eines Lavater." Die Bildnisse, auf die Bezug genommen wird, sind diejenigen von Podenas, Thiers, Fulchiron de Lyon, Barthe, Viennet, Homais, Harlé père, Etienne, Delessert, d'Argout, Cunin Gridaine, Royer-Collard, Sebastiani, Baillot, de Kératry (H. und D.* 153 usw.) — mit das Beste, was man von Daumier haben kann. Die Namen sind in den Unterschriften stets leicht entstellt. Er hat sie auch als ,,Le ventre législatif" (H. und D. 306) gemeinsam auf den Stein gebannt. Hierzu kommen noch die Bildnisse der Männer, die die Aprilgefangenen zu richten hatten. Alles das ist viel begehrenswerter als die späteren ,,Les Représentants représentés" genannten Figuren (H. u. D. pag. 526), bei denen die großen Köpfe auf kleinen Körpern stecken.



Honoré Daumier — Aus: La Caricature — Guizot

Bekanntlich war Daumier der Hauptkämpe Philipons in seiner Fehde gegen Louis Philippe. Seine politische Leidenschaftlichkeit hat ihn zu vielen berühmten, gewaltsamen, künstlerischen Streichen verholfen, z. B. den ,,Masques de 1831" (H. u. D. 250), ,,Cortège du Prince Lancelot de Tricanule" (H. u. D. 256), ,,Mlle. Etiennette Beccasine de Constitutionel" (H. u. D. 263), ,,Gros Cupide, va!" (H. u. D. 266), ,,Voyage à travers les populations empressées" (H. u. D. 267), ,,Celui-là on peut mettre en liberté, il n'est plus dangereux" (H. u. D. 270), ,,Vous avez la parole; expliquez-vous, vous êtes libre!" (H. u. D. 301) mit den geknebelten, von vier Richtern festgehaltenen Angeklagten,

* N. A. Hazard et L. Delteil: Catalogue raisonné de l'Oeuvre lithographique de Honoré Daumier, Orrouy 8°: 1904

„Rue Transnonain" (H. u. D. 310, das auf Verordnung vernichtet wurde und daher besonders selten ist).

Für sein bitteres Spottbild auf Louis Philippe „Gargantua" (H. u. D. 214) wurde Daumier auf sechs Monate in das Gefängnis Ste. Pélagie geworfen. Als er wieder herauskam (im Februar 1833), setzte er seine politischen Satiren fort. Nach dem Erlaß der sogenannten Septembergesetze (1835) schob die Zensur dem aber einen Riegel vor, und unser Meister wandte sich mehr der Sitten- und Gesellschaftskarikatur zu. Es ist wiederum charakteristisch für den nihilistisch angehauchten, rauhen Streiter, daß ihm die Albernheiten und Lächerlichkeiten der oberen Zehntausend keinen Reiz boten. Er schlug tiefer unten am Stamm ein und traf die Grundlage der modernen Gesellschaftsordnung, den „bourgeois". Während die meisten anderen Franzosen, Gavarni voran, gewöhnlich eine heitere Verspottung der ganz zweifellos lächerlichen Extravaganzen der Menschheit trieben, nagt Daumier an den sogenannten Idealen der gutbürgerlichen Gesinnung. Er deckt die Scheinheiligkeit, die innerliche Haltlosigkeit, die unsäglich alberne Selbstzufriedenheit auf; es muß aber zugestanden werden, daß er oft genug auch Dinge, Zustände und Gefühle zu verekeln sucht, die einer solchen Behandlung von Rechts wegen nicht verfallen sind. Der im Leben gewonnene, vielleicht auch angeborene Pessimismus macht sich eben Bahn. Berühmt sind die trefflichen Serien der Robert Macaire Bilder (H. u. D. 370 usw.), dann „Les beaux jours de la Vie" (H. u. D. 725—825), „Les moeurs conjugales" (H. u. D. 2069—2117), „Les Gens de Justice", „Les Bas Bleus" (H. u. D. 685—724), „Les Types Parisiennes" (H. u. D. pag. 570), „Les Bohémiens de Paris" (H. u. D. 826—852), „Les bons Bourgeois" (H. u. D. 854—950). Nach der Revolution von 1848 trat Daumier wieder zur politischen Satire über und hat auch noch 1870 71 gewaltige Blätter zum Krieg und zur Kommune gezeichnet.

Mehr noch durch den Geist, der dahinter steckt, wie durch die rein künstlerische Seite wirken die Steindrucke Daumiers in ihrer Gesamtheit. Seine wahre Größe als Künstler offenbarte sich erst dann, als er sich der Ölmalerei widmete. Daumier ist einer der bedeutendsten Maler des 19. Jahrhunderts geworden, der sowohl im Kolorit wie in der Flächenbehandlung geradezu ein neues Kanon aufgestellt hat. Aber es gibt auch Steinzeichnungen von ihm, in denen dieses dramatisch auflodernde Ausspielen des hellen Flecks gegen den dunklen vorwaltet, und die eine intensive Farbigkeit aus ihrem einfachen Schwarzweiß herausflammen lassen. Das sind die Blätter, die den schönsten Besitz des Daumiersammlers bilden, und die ihm einen wundervollen Genuß bieten, auch wenn er sich um die Politik und die Satire herzlich wenig kümmert.

Vieles Schöne ist über Daumier gesagt worden: Balzac und Baudelaire habe ich oben angeführt. Das Beste bleibt aber doch sein eigenes Diktum, ein geradezu heroisches Wort, dessen Bedeutung die Zeitgenossen kaum würdigen konnten. „Il faut être de son temps!" sagte er zu einer Zeit, als man glaubte, man könne ein Anrecht auf die Unsterblichkeit nur dann erwerben, wenn man sich dazu verstand, Idealen der Vergangenheit zu huldigen. Seine packende Wucht ward ihm nur durch das Bewußtsein verliehen, daß er das Leben seiner Zeit zum Ausdruck bringen müsse: für uns ist er nur dadurch unsterblich geworden.

Vor fünfzehn Jahren noch waren Daumiers um ein Butterbrot zu haben: hat er doch fast 4000 Steinzeichnungen geschaffen. Seitdem aber die Bedeutung des Meisters auf dem Gebiet der Malerei erkannt worden ist, erfolgte der Rückschlag auf seine Graphik. Und dazu kommt noch die Wertsteigerung, die die Graphik überhaupt in dem letzten Jahrfünft erlebt hat. Heute wäre es schon recht schwer, nur das zusammenzubekommen — in guten Drucken, nicht bloß in den „Charivari"- und „Caricature"-Ausgaben mit Text auf der Rückseite —, was ich angeführt habe. Man vermeide die kolorierten Abdrücke, die fast stets die malerische Haltung der eigentlichen Arbeit Daumiers verdecken und in der Regel nur auf den ungeschultesten Geschmack berechnet waren.

Allenfalls in der Leichtigkeit des Schaffens und in dem Umstand, daß er zu Daumiers „Macaire" das Seitenstück seines „Thomas Vireloque" gab, ist Guillaume Sulpice Chevallier neben Daumier zu nennen. Sonst waren es aber zwei grundverschiedene Naturen. Gavarni — wie sich Chevallier nannte — ist ein durchaus liebenswürdiger Spötter. Er ist eher witzig als sarkastisch. Vor allem liebt er die Grazie, die Eleganz und die Frauen. Man muß nicht vergessen, daß Gavarni von dem Modenbild ausging, Daumier von dem politischen Flugblatt. Dieser greift stets an; jener hat Hunderte von Blättern gezeichnet, in denen er eigentlich nicht spottet, nicht einmal den Versuch macht, jemandem zu nahezutreten, bei denen es ihm vielmehr völlig genügt, weiblichen Liebreiz zu entfalten und darunter irgendein witziges Wort zu stellen.

Nicht minder groß ist der rein künstlerische Gegensatz. Für Daumier bleibt stets die Beschäftigung mit der Form im Sinne des Bildhauers die Hauptsache: es ist nicht nur sein dämonischer Geist, der den Vergleich mit Michelagniolo nahelegte. Charakteristisch ist es für ihn, daß er von seinen berühmten chargierten Bildnissen viele erst rasch in Ton modelliert hat, ehe er sie auf den Stein zeichnete. Ganz kurze Zeit nur zeichnete er in weichen Flächen und verfließenden Halbtönen: bald ging er mehr auf den kräftigen Strich über, und zu seiner Glanzzeit, Mitte der sechziger Jahre, setzte er einen derben,



S. Chevallier-Gavarni   Aus: Les Anglais chez eux   Une Partageuse à Londres

skizzenhaften, fast kalligraphischen Strich auf den Stein, der die Form aus dem Weiß gewissermaßen heraushaut, wie der erste Bewegungsentwurf des Bildhauers sie in Ton zusammenwirft.

Gavarni vervollkommnet sich in der zarten Modellierung und der eleganten Zeichnung. Seine psychologische Beobachtung ist kaum geringer als die Daumiers, aber ihr werden die Wege gewiesen von einem liebenswürdigen Temperament. Er ist nie glücklicher (in beiden Beziehungen, sowohl in seinem Gemüt wie in der erzielten Wirkung), als wann es ihm gegeben ist, Charme zu entfalten. So kommt es auch, daß seine Technik weit mehr dem Ideal der vollendeten, sorgfältigen Durchführung nachstrebt. Wenn mit den wachsenden Jahren auch bei ihm der Strich mehr Oberhand gewinnt, so folgt das nur aus der natürlichen Freude am steigenden Können und ist ja überhaupt ein Kennzeichen des reifenden Alters aller Meister.

Bis zum Jahre 1838 etwa, da er die ,,Fourberies de Femmes en matière de sentiments" (A. u. B.* 1728 usw.) und ,,La Boîte aux Lettres" (A. u. B. 1684 usw.) herausgegeben hatte, war die Tracht tatsächlich ein ganz wesentlicher Teil in dem Gavarnischen Kunstwerk. Von da ab wurde er aber Menschen- und Sittenschilderer. Welchen Kreis er vornahm, und wie er dazu kam, lernt man aus seinen Worten über sein Verhältnis zur Menschheit kennen. ,,Weil ich zum Volk gehöre, hasse ich eigentlich die Massen . . . Der Pflastertreter und der Laffe sind wohl beide gleichweit vom wirklichen Menschen entfernt. Aber, wenn man sich's recht überlegt — der eine stinkt, und der andere riecht wenigstens gut. Daher gefällt mir der andere besser, ohne damit gesagt haben zu wollen, daß ich viel für ihn übrig hätte." Zu dem schlage man, daß Gavarni ein arger Schwerenöter den Frauen gegenüber war (um es mild auszudrücken), dann hat man die richtige Perspektive gewonnen, um das Persönliche in seiner Kunst einschätzen zu können.

Er war von Haus aus fast noch mehr Autodidakt wie Daumier, nahm wie jener dann die Natur zur Lehrmeisterin und brachte es, da er ja mindestens so fruchtbar wie Daumier war, auch seinerseits zu einer stupenden Kunst des Zeichnens. Man sieht sie sich entwickeln in ,,Les Etudiants" (A. u. B. 1726 usw.), ,,Les Lorettes" (A. u. B. 763—841), ,,Nuances du Sentiment" (A. u. B. 877—901), ,,Les enfants terribles" (A. u. B. 565—613), ,,Parents terribles" (A. u. B. 1420—1436), ,,Carnaval" (A. u. B. 375—397 usw.), ,,Impressions de Ménage" (A. u. B. 704—739 usw.) und den ausnahmsweise ernsten zehn Blatt des ,,Chemin de Toulon" (A. u. B. 1069—1075 und 1709—1711).

Im Spätherbst 1847 ging Gavarni auf vier Jahre nach England, wo sein Ruf bereits so verbreitet war, daß ein Unternehmen ,,Gavarni in London" lanciert werden konnte. Merkwürdigerweise fesselte ihn hier die Gesellschaft nicht so sehr wie das Elend, was ja dort besonders groteske Formen annimmt. Auf einem Ausflug nach Schottland schuf

* J. Armelhaut et E. Bocher: L'oeuvre de Gavarni, Paris 8°. 1873. (Armelhaut-Anagram für Mahérault)



S. Chevallier-Gavarni — Aus: Les artistes contemporains — Une famille pauvre

er besonders begehrenswerte Steinzeichnungen von ungewöhnlicher Leuchtkraft: „Studies, Rustic Groups of Figures" (A. u. B. 1995—2000), darunter der „Highland Piper" (A. u. B. 1996) und Bilder der leichtsinnigen Mädchen aus dem Canongate-Viertel zu Edinburgh.

Im Jahre 1851 schuf er täglich eine Steinzeichnung für eine neue Zeitschrift, die gerade ein Jahr lang am Leben blieb. Darunter befinden sich viele seiner besten Folgen, z. B. „Les Partageuses“ (A. u. B. 1437—1475), „Lorettes vieillies“ (A. u. B. 1368—1386), „Les Propos de Thomas Vireloque“ (A. u. B. 1494—1509), „Les Maris me font toujours rire“ (A. u. B. 1390—1419), „Les Bohèmes“ (A. u. B. 1257—1276), „Les Anglais chez eux“ (A. u. B. 1239—1256), „Piano“ (A. u. B. 1486—1493), „Histoire d'en dire deux“ (A. u. B. 1302—1311) usw. Zu diesen unter dem allgemeinen Titel „Masques et Visages“ erschienenen Folgen kommen noch „Par-ci par-là“ (A. u. B. 1800—1849), „Physionomies parisiennes“ (A. u. B. 1850—1899), „Nuits de Paris“ (A. u. B. 1913—1915), „Les Parisiens“ (A. u. B. 1928—1939), „Les Toquades“ (A. u. B. 2029—2048) und „D'après nature“ (A. u. B. 1589—1629). Damit sind eine große Reihe von Hauptarbeiten genannt, mehr, als der Sammler leicht zusammenbringen dürfte. Denn gerade wie Daumier gehört auch Gavarni auf einmal zu den gesuchtesten Künstlern, und das Material findet sich nicht reichlich vor. Einerseits haben die Zeitgenossen es unpfleglich behandelt, so daß es aus ziemlich dem gleichen Grunde wie die alten Kinderbücher selten geworden ist. Sodann sind infolge des minderwertigen Papiers nur allzu viele Blätter durch Stockflecke entstellt worden. Es ist ziemlich schwer, heute noch einen schönen Gavarni zusammenzubringen, und gerade bei ihm, der selbst in seiner „facture“ sauber ist, ist die gute Erhaltung des Blattes ein wesentlicher Träger des Genusses, den man an ihm haben kann.

Es war menschlich und künstlerisch nicht zu umgehen, daß mit dem Körper auch die Gefühle und die Interessen des Meisters alterten. So variiert Gavarni Daumiers „il faut être de son temps“ auf seine Weise. Die Loretten seiner Jugendzeit sind mit ihm alt geworden, und es bleibt nicht aus, daß er ihnen als Stoff nicht mehr den früheren Reiz abgewinnen kann, vielleicht auch, daß er bitter und griesgrämig dreinschaut. Und doch trifft man selbst bei diesen Vetteln noch manchmal auf ein letztes Erglühen des Lichtes der Grazie: der Mann, in dessen Sinnen und Trachten die Frauen so entschieden die Rolle der Trägerinnen aller Schönheit übernahmen, verleugnet sich auch jetzt noch nicht ganz. Vor allem aber in seiner Zeichnung bleibt er frisch und stark. Er hatte die Kunst, auf Stein zu arbeiten, in ganz wunderbarer Weise als Technik ausgebaut, wie die Goncourts uns erzählt haben, und das mußte ihm bleiben auch dann noch, wenn die Frische und Leichtigkeit des Empfindens nachlassen sollte.

Gerade wie Daumier besaß er ein unglaubliches Formengedächtnis, und daher sind ebenfalls bei ihm die Bildnisse besonders wertvoll: sie gehören auch zu den selteneren Stücken seines Oeuvre.



S. Chevallier-Gavarni Aus: Le dimanche Ici on loue des chevaux

Helden ziehen selten allein einher; sie haben immer eine Schar mehr oder minder ebenbürtiger Gefährten in ihrer Umgebung. Daß die Leute, die uns Daumier und Gavarni wieder ausgegraben haben, es nicht dabei bewenden lassen würden, war vorauszusehen. Auf Monnier, Cham, Raffet ist man noch nicht zurückgekommen. Wer weiß, vielleicht tut der spekulative Sammler gut, die Blätter dieser drei sich schnell noch jetzt zu sichern, da sie noch keine Preise haben. Der Zustand des Marktes spricht ja schließlich auch ein gewichtiges Wörtchen mit, und es mag manchem erscheinen, als ob sich der Geschmack neuen Namen zuwende, während die Tatsache ja nur die ist, daß von den alten einfach nichts mehr auf den Markt zu locken ist. Und Ware muß auf alle Fälle vorliegen.

So zieht man jetzt Devéria und Delacroix herbei. Ich meine, der Sammler, dem es wirklich um graphische Werte zu tun ist, kann getrost beider entraten. Devérias Bildnisse sind unleugbar vortrefflich, unleugbar hochinteressant, aber ebenso unleugbar recht unpersönlich in der Auffassung sowohl wie in der Technik. Das stoffliche Interesse steht hoch über dem künstlerischen. Ebenso sind das Alphabet der Damen, die Monate und die Tagesstunden gewiß reizend, aber wir genießen sie wie ein Stück Kulturgeschichte, nicht wie ein Kunstwerk. Man erlebt an ihnen etwas von der Freude, die uns Moreau le jeune, Marillier, Gravelot, Cochin, Eisen gewähren: jedenfalls lassen sich keine Fäden herüber zur modernen Kunst spinnen.

Allein schon, daß Delacroix „Hamlet" (D.* 75 und 103—118), den „Götz" (D. 119 bis 125), den „Faust" (D. 57—74) illustrieren sollte, ist merkwürdig genug. Aber die Steindrucke selbst sind von einer derartig naiven Unvollkommenheit, daß wir sie, meine ich, wenn wir es ehrlich bekennen, doch nur als Kuriositäten genießen. Jedenfalls ist es nur der große Maler, nicht der Graphiker, der uns anspricht, und den Sammler von Graphik darf doch in erster Linie nur die Graphik dank ihrer eigenen Werte fesseln. Gibt es einen aus jener Zeit, der den Sammlern nahezulegen wäre, so ist das Théodore

* Loys Delteil: Le peintre-graveur illustré, Tome Troisième, Paris Kl. 4°. 1908

Chasseriau. Seine „Othellofolge“ z. B. entfaltet ein so monumentales Formengefühl und eine bei sicherer Zeichnung so gesunde technische Haltung, daß sie uns unmittelbar und warm anspricht. Es gibt keine für uns ungelöste Widersprüche, mit denen wir uns erst historisch auseinanderzusetzen hätten, bei dieser Kunst.

Vielleicht wird es einige Leser befremden, wenn ich auf dem eingeschlagenen Pfade weiter gehe und nun auch von Corot abrate. Corot ist jetzt in wahnsinniger Weise plötzlich Mode geworden, und viele Leute machen diese Mode mit, ohne wirklich zu wissen, um was es sich handelt. Es sind neuerdings schon 600 frcs. für ein sog. „Cliché verre“ gezahlt worden. Der Käufer ersteht dabei einen angeblich alten Abzug; dabei hat er nicht die geringste Gewähr dafür, daß es wirklich ein alter Abzug ist, denn nichts ist leichter zu fälschen. Im Gegenteil, es erscheint fast ausgeschlossen, daß die Kopie eines Cliché verre aus den fünfziger und dem Anfang der sechziger Jahre nicht bis zur Unkenntlichkeit vergilbt und verblaßt wäre.

Was ist ein Cliché verre? Der Zufall hat wahrscheinlich das erste entstehen sehen. Ein irrtümlich belichtetes Kollodium-Glasnegativ war für den Photographen nicht mehr verwendbar. Ein Radierer hat mit der Nadel darauf radiert, wie auf einer grundierten Platte: dadurch entstanden wieder glashelle Striche. Die so bearbeitete Glasscheibe ist auf photographischem Papier kopiert worden, wie man jedes andere Glasnegativ kopiert, und damit war das „Cliché verre“ fertig. Natürlich brauchte man das Kollodium gar nicht; man kann ein beliebiges Glasstück mit irgendeinem undurchsichtigen Überzug (z. B. dünne Ölfarbe, Graphit) versehen, durch den die Radiernadel zu schneiden vermag.

So etwas ist keine Radierung. Das ist kein Druck; das ist überhaupt keine Graphik oder auch nur Originalarbeit. Das ist die älteste Form, in der die photomechanische Reproduktion aufgetreten ist. Ob ein Künstler seine Zeichnung mit der Feder auf Papier entwirft und sie von gewöhnlichen Photographen aufnehmen läßt, oder ob er die Linse ausschaltet und das Negativ sozusagen direkt herstellt, bleibt sich ganz gleich. Von einem besonderen graphischen Verfahren ist nicht die Rede, und was sich auf dem Gebiet des Schwarzweiß ohne Erlernen einer Technik schaffen läßt, ist — auch danach.

Aber Corot war kein Graphiker, auch wenn er den legitimen Gebrauch von der Radiernadel machte. Ich finde es bedauerlich, daß der herrliche Maler überhaupt zu dem Mittel gegriffen hat, für das ihm jedwedes Gefühl gefehlt zu haben scheint. Das ist ja auch ganz erklärlich, denn alles, was seine Kunst groß gemacht hat, das Gefühl für die malerische Stimmung, der Sinn für Farbenwerte und für einen schmelzenden, weichen Vortrag,

ist ja dem Stil des Radierers, dem Bewußtsein vom Wert der Linie, gerade diametral entgegengesetzt!

Nichts ist geistloser und schwächer als Corots Linie. Zunächst ist sie körperlos, schmächtig, dürftig und ohne Charakter. Sodann ist sie in der Führung geradezu kläglich. Dieses ewige nichtssagende Zickzack, dieses Herumschlenkern mit dem Stift in Windungen und Wendungen, die keiner Form folgen und dennoch in feste Formen gebannt sind, die kaum etwas beschreiben, geschweige denn etwas andeuten können, ist geradezu auffallend. Man studiere einmal daraufhin im einzelnen Blätter wie „Le dôme florentin“ (D.* 13), „Ville d'Avray: Le bâteau sous les saules“ (D. 2), „Souvenirs des fortifications de Douai“ (D. 12), „Campagne boisée“ (D. 8), kurz irgendeine der Radierungen des Meisters, und man kann förmlich nachfühlen, wie er in voller Verzweiflung darüber dasaß, nicht den Pinsel in der Hand zu haben, und daß sich mit der Nadel so gar nicht in der gleichen Weise hantieren ließ.

Die vierzehn Blatt Radierungen Corots sind nicht einmal die Schöpfungen eines Meisters, der zu radieren versucht hätte, ohne es zu können; sondern noch viel schlimmer, sie sind die Arbeit eines Künstlers, der auf einem anderen Gebiete Ungeheures konnte, und dem dieses Können geradezu im Wege stand. Radierungen sind es überhaupt nicht, sondern es sind Zeichnungen, die recht schlecht ausgefallen sind, weil dem Urheber statt der Feder oder des Graphits die ungewohnte, ihm sich widerspenstig erweisende Nadel in der Hand saß.

Man sammle immerhin Corotsche Radierungen: es ist ja auch interessant, Autogramme eines so bedeutenden Menschen zu sammeln. Aber man betrüge sich nicht selbst mit der Annahme, daß man dabei Kunst pflegt oder sich wirklichen Kunstgenuß verschafft.

Alle die Meister von 1830 besaßen nicht die graphische Ader. Was von Corot gilt, gilt auch von Rousseau, Daubigny, Dupré, Diaz. Gegenwärtig sind die „maßgebenden Kreise“ auf diese ja auch noch nicht versessen. Aber wer weiß, wann es noch kommen wird. Dann wird es gewiß wie bei Corot Anbeter geben, denen einfach der Name genügt, deren Blick einfach durch den Glanz des Ruhmes geblendet wird, und die auch die Graphik dieser Meister kritiklos hinnehmen.

Der einzige unter den Meistern von Fontainebleau, der wirklich radiert hat, wenn er die Nadel in die Hand nahm, war Millet. Bei ihm ist gewiß auch der Teil eines jeden Blattes, der von der ganzen künstlerischen Persönlichkeit seine Gestaltung empfing, das Wichtigere, viel wichtiger als das Aussehen, das ihm der spezifische Radierer Millet

* Loys Delteil: Le peintre graveur illustré, Tome cinquième, Paris Kl. 4°. 1910



Jean F. Millet Le départ pour le travail

verlieh; aber er besaß doch ein wirkliches Gefühl für die Linie. Mit dem Augenblick, da er graphisches Werkzeug in die Hand nahm, hatte er auch überlegungslos das Bewußtsein, er müsse anders mit ihm umgehen, als er es bislang mit seinem Mittel getan hatte. Das sieht man schon aus dem halb Dutzend Versuchsplatten, die seine ersten Bemühungen darstellen und gar nicht einmal bis zur abgerundeten Darstellung durchgeführt wurden. „La Baratteuse" (Die butternde Magd D.* 10), „Die Näherin" (La

* Loys Delteil: Le peintre graveur illustré, Tome premier, Paris Kl. 4°. 1906

Couseuse D. 9) und „Der Karrenschieber" (Paysan rentrant du fumier D. 11), alle drei vom Jahre 1855, weisen ganz deutlich ein reines Stilgefühl auf. Nicht allzu sparsam, aber doch immerhin sparsam wird mit der Linie umgegangen. Das Papierweiß wird immerhin gut ausgespielt. Vor allem läßt sich der Meister nicht dazu verleiten, Irrlichtern — als da sind Tonalität, malerischer Stimmung usw. — nachzuhaschen.

„Die Ährenleserinnen" (Les glaneuses D. 12) und die „Spatengräber" (Les Bêcheurs D. 13) besitzen ähnliche Tugenden: die Schwierigkeit des Themas mag es verschuldet haben, wenn sie nicht ebenso glücklich in der Lösung sind. Wolken und Himmel bilden die allerhärteste Nuß für den Radierer. Die Aufgabe, das Schwarz im Schatten der Frauengewänder dekorativ gegen die anderen Flächen auszuspielen, erforderte eine größere Überlegung, wohl auch einen größeren Aufwand an Hingabe, als Millet, der doch immer nur Gelegenheitsradierer blieb, aufbringen konnte. Seine schönsten Blätter sind wohl „Der Aufbruch zur Arbeit" („Le départ pour le travail", D. 19) und besonders „Das Süppchen" („La bouillie", D. 17). Gerade die letztere Platte existiert noch und ist außerdem für die Gazette des beaux arts verwendet worden; man muß also noch einen Abdruck vor diesem Zustand suchen.

Daß Millet mit dem richtigen Gefühl für Graphik begabt war, beweist der Umstand, daß er auch wenigstens einen schönen Steindruck „Der Sämann" (1851: D. 22), und mehrere treffliche, markige Holzschnitte „Femme vidant une seau" (D. 32), „Der ruhende Arbeiter mit dem Grabscheit" („Bêcheur au repos", D. 34), „Die sitzende Hirtin" (D. 33), schuf. Sogleich wie er neue Werkzeuge in die Hand bekommt, arbeitet er ihrem Sinn gemäß. Die Holzschnitte bringen dieses starke Stilgefühl eigentlich noch klarer zum Ausdruck wie die Radierungen. Er hat zwar das Messer nicht selbst geführt: das tut ja übrigens auch Dürer nicht. Worauf es ankommt, ist, daß er seine Zeichnung so gestaltete, daß sie dem Charakter des Messers entgegenkam.

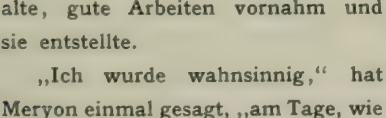
Alle diese Meister übertraf bei weitem ein anderer, der lange noch, nachdem jene selbst Vernachlässigten endlich berühmt geworden waren, seines Verkünders harrte. Wenn wir von einem Vater unserer modernen Radierungskunst reden wollen, so nennen wir Charles Meryon.

Meryon — ein fast magischer Name für jeden, der sich mit unserem Gebiet beschäftigt. Alles reicht sich die Hände, um die Erscheinung dieses Mannes in ein besonderes Licht zu setzen; sein Schicksal bei Lebzeiten und das Schicksal seiner Werke nach seinem Tode, die unübertroffene Kunst seiner Hauptarbeiten und der merkwürdige Umstand, daß er sie nach und vor und zwischen ganz minderwertigen geschaffen hat. Wir haben

neuerdings ja nur zu oft mit den mehr oder minder Unzurechnungsfähigen zu tun gehabt und sind aufgefordert worden, die Erzeugnisse unheilbarer Neurastheniker sowie hoffnungsloser Alkoholiker als wunderbare Offenbarungen hinzunehmen. Meryon ist aber nach allem und allem doch der einzige Künstler, der im Irrenhaus gelebt hat, sowie auch dort gestorben ist, dabei aber doch eine wahre Künstlerschaft zur Schau trug. Denn seine Krankheit legte sich nur auf die Person, nicht auf sein Wirken, außer in der äußerlichsten Form, insoweit er während seiner Anfälle alte, gute Arbeiten vornahm und sie entstellte.



Jean F. Millet La bouillie



„Ich wurde wahnsinnig," hat Meryon einmal gesagt, „am Tage, wie ich zur See ging, als ich noch ein Knabe war, und man mir von meiner unehelichen Geburt erzählte." Wörtlich genommen, stimmte das keinesfalls, im Grunde aber war es doch dieser Umstand, der Meryons Geschick und auch sein Mißgeschick bestimmte. Er war der Sohn eines englischen Arztes und einer französischen Balletteuse der Großen Oper — nach der allgemeinen Annahme. Merkwürdigerweise ist auch diese bestritten worden, und der Zweifel findet insofern eine Stütze, als eine Pierre Narcisse Chaspoux, die Meryon selbst als seine Mutter angab, in den Listen der Großen Oper nicht vorkommt.

Meryon soll am 9. August 1824, noch nicht ganz dreijährig, von seinem Vater anerkannt worden sein, der auch eine Abfindungssumme für seine Erziehung hinterließ und sich von der Mutter nur wegen deren Verwandtschaft getrennt haben soll. Nun soll unser Künstler zwar sehr an seiner Mutter gehangen haben, aber es scheint, als ob sie ihm durch ihr ferneres Handeln keinen Halt gegeben habe. Vor allem hat das Fehlen geordneter Familienverhältnisse, das auch seine Armut mit sich nachzog, die Ursache seiner späteren Verkümmerung abgegeben.

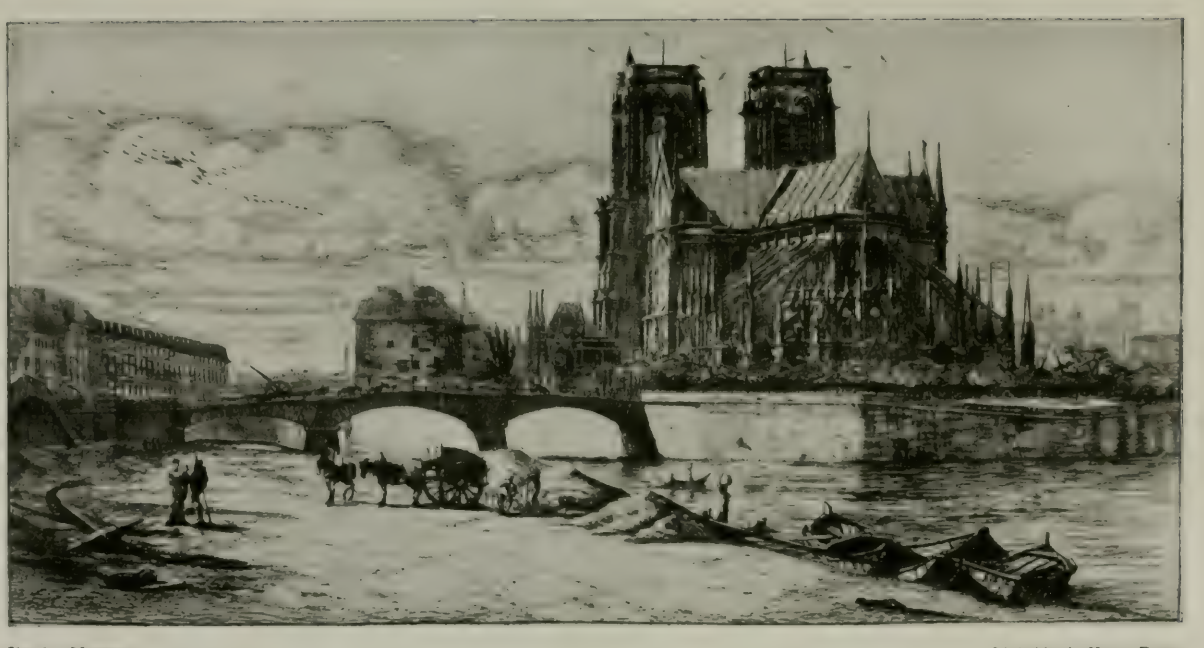
Ein ungewöhnlicher Eigensinn zeigte sich schon früh. In die Marine eingetreten, machte er erst eine Mittelmeerreise, dann auf dem „Rhin" eine nach der Südsee. Dort auf Neuseeland wurde ihm und seinen Kameraden die Benutzung der Kapitänsjolle verboten. Darauf begibt sich Meryon ans Land und schafft selbst einen Kahn in der Nähe der wilden Bestien in monatelanger harter Arbeit mit eigenen Händen — nur zum Trotz. Das Boot soll heute noch im Touloner Arsenal bewahrt werden.

Von der Marine nahm er erst einen sechsmonatigen Urlaub, dann den Abschied. Er hatte schon immer gezeichnet. Jetzt wurde er Schüler von Phelippes. Bei der Malerei konnte er nicht bleiben; es zeigte sich, daß er farbenblind war. Auf der Palette setzte er Rot statt Gelb, Rosa statt Grün an, konnte aber wiederum Karmin, Gold, Kobaltblau und Lapislazuli haarscharf unterscheiden. Jedenfalls war der Hauptgrund für sein Scheiden aus der Malerei eben der Mangel an Mitteln. Jetzt, eher als in der Kindheit, hätte ihm die Unterstützung des Vaters genützt. Von Bléry, hauptsächlich aber durch Kopieren von Zeemann, Dujardin, v. d. Velde usw. erlernte er die Radierkunst und begann den Kampf des Lebens mit ihr als einzige Stütze.

In dem Maße, wie seine künstlerische Kraft stieg, häuften sich die materiellen Mißerfolge. Die Salon-Juries wiesen ihn selbstverständlich des öfteren zurück. Seine große Folge „Eaux fortes sur Paris" suchten Verleger nach Verleger — Viguères, Rochoux, Cadart — vergeblich an den Mann zu bringen, 22 Blatt für 25 und 30 frcs.! — oder einzelne Blätter daraus zum Preise von 80 Pfennig bis 1 Mark! Heute würde man für einen erstklassigen Abdruck der „Abside" mit Kußhand 8—10000 frcs. erhalten! Es gibt nichts Groteskeres wie die Kurzsichtigkeit der Zeitgenossen!

Auf Meryons reizbares Gemüt machten diese Erfahrungen die schlimmsten Eindrücke. Er wurde zuletzt gegen die wenigen Freunde, die er hatte, mißtrauisch und hatte einmal sogar die Pistole für Delatre bereit. Er machte die sorgfältigsten Pläne, ihm zu helfen, zunichte. Haden erzählt, daß er ihn einmal aufsuchte und ihm Blätter abkaufte, wobei Meryon sich fast beschämend dankbar erzeigte. Haden hinterließ mehr Geld, als ihm gewissermaßen abverlangt worden war. Er war dann schon eine lange Strecke auf der Straße gegangen, als Meryon hinter ihm hergelaufen kam, sich gebärdete, als wäre er betrogen und bestohlen worden, und ihm die Blätter wieder entriß. Mit seinem ältesten Gefährten Niel, mit dem sich aufopfernden Kunsthändler Rochoux, mit seinem literarischen Apostel Burty brach er plötzlich und unvermittelt.

Am 12. Mai 1858 wurde er zum erstenmal hinaus nach Charenton geschafft. Der Arzt stellte krankhafte Schwermut fest. Gute Pflege und Ernährung wirkten Wunder,



Charles Meryon — L'abside de Notre Dame

und am 25. August 1859 wurde er, zunächst auf drei Monate, entlassen. In der alten Umgebung, in dem von früher her eingefahrenen Lebensgleis, stellte sich der Rückfall bald ein. Am 12. Oktober 1866 kam Meryon zum zweitenmal in die Anstalt: melancholischer Wahnsinn, bei starken Sinnestäuschungen, hieß es.

Er glaubte zuletzt, er sei Christus, der von den Pharisäern gefangengehalten werde, und verweigerte dann die Nahrungsaufnahme, weil er das Brot den Armen nicht wegessen könne. So starb er an Erschöpfung. Das war am 14. Februar 1868.

„Viel später", erzählt Wedmore, „ging einer, der gern Einzelheiten über sein Leben wissen wollte, hinaus nach Charenton, jenseits der Pariser Bannmeile, nach dem nüchternen, weißen Haus auf öder Strecke. Ob der Herr Doktor sich auf Meryon besinnen könne? — Meryon — Meryon? Nein. Aber wir wollen doch mal sehen. Und er schlug in den Büchern nach. Meryon. O ja, da haben wir's ja: Nummer 643. Sehen Sie, hier — das war ein Mann, der zuletzt ganz verworrene Memoiren schrieb. Ich kann sie Ihnen zeigen. Und indem er klingelte: Ach, schicken Sie mir doch einmal das Manuskript von Nr. 643 herunter."

„Der glorreiche, unermeßliche Künstler — Nummer sechshundertunddreiundvierzig!"

Meryons „Abside de Notre Dame" (D.* 38) steht als größtes Meisterwerk in der Behandlung der Luftperspektive neben Callots „Pont neuf" auf schwindelnder Höhe da. Wenn uns etwas noch mehr verblüffen könnte als das erreichte Maß an Schönheit, so wäre es die Arbeitsweise, die Meryon einzuschlagen genötigt war. Wedmore übersetzt eine Mitteilung von Jules Andrieu, die lautet: „Im Winter 1861 auf 1862 machte mich Frau Valrey mit Meryon bekannt. Als ich das später „Le Stryge" betitelte Blatt aufhob, sagte mir Meryon: Können Sie mir sagen, warum meine Kollegen, die sich auf ihre Arbeit doch besser verstehen als ich, mit dem Turm St. Jacques nichts anzufangen wissen? Es ist nur deshalb, weil ihnen der moderne Platz die Hauptsache, der mittelalterliche Turm bloß eine Zufälligkeit ist. Aber wenn Sie, gleich mir, einen Feind hinter jeder Zinne, Waffen aus jeder Schießscharte herausstecken sähen; wenn sie, wie ich, erwarteten, daß siedendes Öl und geschmolzenes Blei auf sie herabgegossen würde, dann würden sie viel bessere Dinge vollbringen, als ich es zu tun vermag. Denn ich muß ja meine Platten oft so zusammenstückeln, daß ich mir eigentlich wie der reinste Kesselflicker vorkomme. Meine Kollegen sind verständige Kerle: die werden nie von diesem Ungeheuer in ihren Träumen verfolgt. Welches Ungeheuer, fragte ich, aber als ich seinen vorwurfsvollen Blick sah, mich schnell verbessernd in: Was hat es mit

* Loys Delteil: Le peintre graveur illustré, Tome second, Paris Kl. 4°. 1907



Charles Meryon Le petit pont

diesem Ungeheuer auf sich? Das Ungeheuer, fuhr Meryon fort, gehört mir und den Männern, die den Turm St. Jacques erbauten. Es bedeutet Blödheit, Grausamkeit, Geilheit, Scheinheiligkeit — alle haben sich in diesem Tier zusammengefunden."

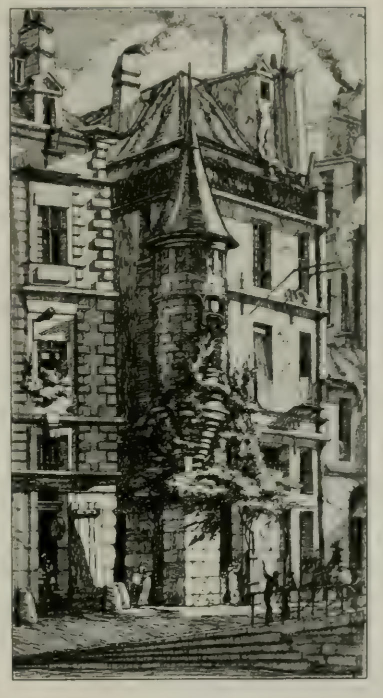
Wenn man auf irgend etwas hätte bauen wollen, so wäre es doch auf die Gewißheit gewesen, daß solche geniale Stimmungswerke wie Meryons nur in einem Wurf gelingen

können, vor allem, daß er bei der Arbeit das Ganze im gleichen Schritt vorwärts bringt und nicht stückchenweise, zusammenhanglos von Fleck zu Fleck geht. Darum ist man doppelt erstaunt, sobald man erfährt, wie die Wendung, die ich oben durch Sperrdruck hervorgehoben habe, tatsächlich stimmt. Selbst für sein großartigstes Werk, eben diese „Abside", hat er eine peinlich durchgeführte Vorzeichnung gehabt und diese ruhte wieder auf einer großen Zahl von kleinen Detailstudien, die er zusammensetzte. Obwohl farbenblind, sah er äußerst scharf. Er arbeitete von unten nach oben: so würde ja auch gebaut, meinte er. Der erste Zustand von der „Abside" zeigt, wie gesagt, ebenfalls, daß Meryon hier fleckweise arbeitete. Daß er dabei doch solche Wirkungen bezwang, erscheint mir noch unverständlicher, als daß derselbe Meister das Genialste, nebenher aber auch ganz Langweiliges, Geringwertiges schaffen konnte.

Sein Hauptwerk sind die Pariser Ansichten, in denen er die Stadt, die den Neubauten des zweiten Kaiserreiches und dem tätigen Baron Haußmann zum Opfer fiel, festhielt. Die „Abside de Notre Dame de Paris" (D. 38) ist das berühmteste Blatt darunter, vielleicht die malerischste Radierung, die es überhaupt gibt, ein Werk, vor dem man ratlos steht, wie es selbst einem großen Meister gelingen konnte, diese Luftigkeit zu erzielen. Wer das Glück hat, ein Exemplar des vierten Zustandes sein eigen nennen zu können, hat einen Besitz, gegen den wenig andere Kunstwerke aufkommen können. Fast gleichwertig sind nun „Le petit pont" (D. 24), in einem der drei ersten Zustände (womöglich auf grünlichem Papier) am stärksten, mit jener eigenartigen Gegenüberstellung von Schatten und Licht, die trotz der angeschlagenen Krafttöne so gar nichts von der sensationellen Augenblicks-Schlagschatten-Beleuchtung an sich hat, sondern das Werk zur großartigen Dekoration stempelt; „La galerie Notre-Dame" (D. 26), am besten im dritten Zustand, mit ähnlichen Eigenschaften; „Le Stryge" (D. 23), zuerst „La Vigie" genannt; „La Tourelle de la rue de la Tixéranderie" (D. 29), die Exemplare des zweiten Zustandes sind meistens die besten im Druck; „La pompe Notre-Dame" (D. 31), im dritten bis sechsten Zustand, mit der geistvollen Behandlung des Himmels, dem feinen Blick auf die Höhen der Notre-Dame-Türme, und dem bestrickenden Gebälk unter dem Wasserturm, eine Vorahnung der Leidenschaft späterer englischer Radierer; „Le pont au change" (D. 34), im vierten bis sechsten Zustand (in den früheren ist Zeichnung und besonders Beleuchtung noch nicht vollendet, in den späteren zeigen sich die Retuschen, mit denen der leidende Künstler sein Werk verdarb); die „Rue des Chantres" (D. 42) im dritten Zustand, in dem die Staffage durch die Beleuchtung zurückgedrängt worden ist, und „La Morgue" (D. 36), dritter und vierter Zustand, auf dem der förmlich dramatische

Aufbau der Architektur mit der leidenschaftlichen Beleuchtung eine geradezu geniale Folie zu der tragischen Szene vorn unten abgibt.

Wem es nicht möglich ist, aus dieser ersten Wahl etwas zu erhalten, dem verbleiben in der zweiten immerhin noch genügend hervorragende Proben Meryonscher Kunst, z. B. in der „Rue des mauvais Garçons“ (D. 27), „La tour de l'horloge“ (D. 28), „St. Étienne du Mont“ (D. 30), „Le ministère de la marine“ (D. 45), „L'arche du pont Notre-Dame“ (D. 25), „Le Pont Neuf“ (D. 33) und „Le bain froid Chevrier“ (D. 44).



Charles Meryon
Tourelle de la rue de la Tixérandérie

Bei der „Tourelle rue de l'école de médecine“ (D. 41) wünscht man sich zweifellos die unechte Staffage weg, dann wäre auch dieses Blatt eines der begehrenswertesten. Das „Collège Henri IV“ (D. 43) ist ja äußerst interessant, ähnlich wie die Ansicht von „San Francisco“ (D. 73), durch die Bewältigung der Vogelperspektive, die penible Behandlung der Dächer und die Sonnigkeit. Andererseits geben aber die Staffage, die Landschaft mit den Schiffen im Hintergrund und die seltsame biographische Notiz, die in der Anbringung des C. M. steckt, doch zu sehr Kunde von der traurigen Geistesverfassung des Künstlers, um uns einen reinen Genuß gewähren zu können. Auch unter den nach fremden Vorlagen radierten Pariser Blättern befinden sich ganz prachtvolle Werke; sie sinken aber doch eben durch den Umstand, daß sie nicht völlig als Originalarbeiten anzusprechen sind, um einige Stufen in der Bedeutung.

Außerhalb der „Eaux fortes sur Paris“ hat Meryon nun noch eine kleine Anzahl von Meisterwerken geschaffen. Darunter befindet sich eines der Blätter, auf denen er Erinnerungen seiner Südseereise brachte, „Océanie, Pêche aux Palmes“ (D. 68), in den feinen Drucken ein treffliches Beispiel bezwungener Luftperspektive, auch mit guter Himmelbehandlung und wenigstens die zwei Blatt aus Bourges: „Rue des toiles à Bourges“ (D. 55), schon im ersten Zustand von vollendeter Wirkung, und die „Maison

5*



Edouard Manet Les chats

du Musicien, à Bourges" (D. 56), das aber schon ein ganz wenig zu der Trockenheit („l'exactitude avec laquelle je l'ai reproduite", von der Meryon selbst, sie lobend, spricht), des dritten Bourges-Blattes „Tür des Klosters in der Mirebeau-Straße" (D. 54) neigt.

Auch unter den Blättern außerhalb der Pariser Folge gibt es einige bemerkenswerte Reproduktionen, vornehmlich die „Entrée du Couvent des Capucines, à Athènes" (D. 61) nach Le Roy und „Valerius Maximus vor Louis XI." (D. 94), nach einer alten Miniatur; sie bleiben aber doch eigentlich nur Kuriositäten, und ganz gewiß halte ich dafür, daß der Sammler von allen übrigen Blättern, also denen, die ich nicht genannt habe, ruhig absehen kann. Was nützt einem ein Meryon, etwa eines der Bildnisse, der kein Meryon ist, der ebensogut von Schmidt, Meier oder Müller hätte radiert werden können. Für diese Art Blätter ist jede Mark zu viel, und wer die Tausende nicht hat, um sich eine wahre Probe von der Kunst dieses Genies zu leisten, mag sich auch die Zehner sparen, die ihm nur eine falsche sichern können. — —

Nehmen wir Abschied von den Toten, soweit es Franzosen sind, mit Manet. Es erscheint mir übrigens zweifelhaft, ob das „Manet-Manebit" auch nur annähernd so auf seine Graphik wie auf seine Malerei passen wird. Ganz gewiß ist er ein Wilder, und manches Bedenken erhebt sich bei näherer Betrachtung seines Oeuvre. Zunächst sind

seine Hauptradierungen sämtlich Reproduktionen seiner eigenen Gemälde. Natürlich kommt noch etwas ganz anderes dabei heraus, wenn Manet sein eigenes Bild radiert, als wenn es ein anderer nach ihm radierte. Aber immerhin, einer gewissen Frische ermangeln sie doch. Und es ist schon aus diesem Umstand ersichtlich, daß der Künstler von dem Ölbild ausging. Das will soviel heißen, als daß sich seine Phantasie von vornherein durch die malerischen Probleme seiner Öltechnik hatte binden lassen. Hätte er ein wirklich natürliches graphisches Gefühl besessen, so hätte er aller Wahrscheinlichkeit nach, als er die Werkzeuge des Radierers in die Hand bekam, gar nicht erst auf seine Gemälde zurückgegriffen. Er hat dagegen sogar auch Velazquez reproduziert.



Edouard Manet — Le Gamin

Sodann ist an mehreren seiner Hauptplatten (z. B. der tote Stierkämpfer, die beiden Olympien, die „Fleur exotique") Bracquemond mindestens insoweit beteiligt, als er sie geätzt hat.

Mehr oder minder alle Graphik von Manet läuft auf einen Versuch hinaus. Er hat, wenn ich mich nicht täusche, nach unerreichbaren Zielen gestrebt. Was ihm vorschwebte, war dasselbe Ideal, dem seine Malerei ihren Charakter verdankt. Aber mit der Nadel läßt sich das gleiche nicht bezwingen, was mit dem Pinsel zu erreichen ist. Die Konvention des Striches setzt eben der Technik ihre Schranken. Wenn man so will, das Instrument des Radierers war für Manets Hand zu klein, und es versagte bei seiner Führung, die sich im breiten Pinselauftrag einen besonderen Charakter angewöhnt hatte. So fallen für den ernsten Sammler die Blätter Manets doch ein ganz klein wenig unter die Rubrik der Kuriositäten. Aber von einem solchen Mann sind selbst die Kuriositäten von Belang.

Der Sammler sieht sich nun noch vor außergewöhnliche Schwierigkeiten gestellt, da er dasjenige, woran ihm allein gelegen sein kann, nämlich alte gute Abdrücke, kaum auftreiben kann. Im Jahre 1862 erschien bei Cadart ein Album mit acht Blatt. Obwohl es nur 12 frcs. kostete, war die Nachfrage so elend, daß die Auflage — ebenso wie bei dem einige Zeit später erschienenen Album mit 14 Blatt — eine verschwindend kleine gewesen sein mag. Dann kam im Jahre 1874 wieder ein Album mit den neun Hauptradierungen in einer Auflage von 50 Exemplaren auf Japanpapier heraus. Damit sind die alten Abdrücke so ziemlich erledigt. 28 aus 75 Blättern existieren überhaupt nur in je ein oder zwei Probedrucken und waren nie ausgegeben worden.

Nun kam nach des Meisters Tod, im Jahre 1890 — also ziemlich dreißig Jahre nachdem der beste Teil daraus geschaffen worden war — das Album von 23 Blatt, das die Familie auf Japan im Imperialformat erscheinen ließ. Im Jahre 1894 gab Dumont dreißig ihm überlassene Blätter in einer Auflage von dreißig Exemplaren heraus. Das Jahr darauf ließ sie Strölin nochmals in einer Auflage von hundert abziehen. Das ist es, besonders die letzten zwei Druckarten, was man heutzutage — große Ausnahmefälle abgerechnet — erhält.

Acht Platten von Manet werden wohl ziemlich allgemein für seine besten erklärt. „Lola de Valence" (M.-N. 3*), „Le guiterarro" (M.-N. 4), „Le torero mort" (M.-N. 13), „Le spada" (M.-N. 7), die erste „Olympia" (M.-N. 17), „Fleur exotique" (M.-N. 18), und dann die etwas abweichenden „Le Gamin" (M.-N. 11) sowie „Jeanne" (M.-N. 47). Bei den meisten dieser Arbeiten ist Manets Endziel ein stark dekorativer Gegensatz von schwarzen Flecken zu den hellen Teilen. So liebte es Goya, und ganz wie dieser erzielte unser Künstler die Wirkung durch die Zuhilfenahme der Aquatinta. Von solchen Blättern, wie „Lola de Valence", den Guitarrespieler und der Olympia muß man frühe Zustände nur dann nehmen, wenn man den fertigen, der so aussieht, wie Manet die Platte eigentlich aussehen haben wollte, schon besitzt.

Bemerkenswert ist übrigens, daß Manet sich dazu bequemte, als Torero ein in Stierfechterkostüm gestecktes Mädchen zu verewigen. Die „fleur exotique" ist erst im vollendeten Zustand genießbar — vorher fehlt die Zeichnung. „Jeanne", etwa zwanzig Jahre nach den ersten Versuchen geschaffen, fällt ganz aus den übrigen Radierungen Manets heraus. Es ist wirklich graphisch gedacht und mit Empfindung für die Linie gearbeitet: es könnte von Besnard herrühren.

In eine zweite Wahl dürfte man „Les Gitanos" (M.-N. 2), „L'enfant à l'epée tourné

* E. Moreau-Nelaton: Manet, Graveur et Lithographe Paris Kl. 4°. 1906



Edouard Manet Le courses

à gauche" (M.-N. 54) und ,,Au Prado" (M.-N. 62) aufnehmen. Hierher gehören vielleicht noch die drei Blätter nach Velazquez, die ,,Kleinen Kavaliere" (M.-N. 5), der ,,Felipe IV." (M.-N. 6) und die ,,Infantin Margarethe" (M.-N. 14), neben ,,Jeanne" dasjenige Blatt Manets, das den meisten Sinn für die Rechte der Linie offenbart.

Durchweg sind die Steindrucke Manets begehrenswerter wie die Radierungen. Die Erklärung braucht man nicht weit zu suchen. Die Technik lag ihm besser. Es ist ja oft genug darauf hingewiesen worden, daß, wer zeichnen kann, zwar noch ganz und gar nicht radieren, wohl aber Steindrucke schaffen kann.

Gerade jetzt sprechen uns ganz mächtig, als den allermodernsten Geist ausströmend, solche Blätter an, wie ,,Les courses" (M.-N. 85). Das ist das Ideal, dem unsere neuesten großen Meister wie Liebermann, Slevogt usw. nachstreben, und das sie nicht übertroffen haben. ,,Die Hinrichtung Maximilians" (M.-N. 79), ,,Der Bürgerkrieg" (M.-N. 81), ,,Der Barrikadenkampf" (M.-N. 82) sind von einer Aktualität, an die die Radierungen Manets gar nicht herankommen können. Auch der ,,Gamin" (M.-N. 86) und das Bildnis der ,,Morisot" (M.-N. 83) entsprechen in erstaunlichster Weise, trotz ihrer mehr als 25 Jahre, dem Gefühl, auf das unser frischestes Kunstleben sich gegenwärtig stützt. Durch diese Blätter, ferner durch die ,,Katzen auf dem Dach" (M.-N. 80), in denen eine ganze Richtung der modernen Plakatkünstler ihr Vorbild erblicken mußte, lebt der große Meister noch in engster Fühlung mit uns. Die Steindrucke sind es, die es unumgänglich notwendig machten, Manet an dieser Stelle einzureihen. — —

Mit einem Sprung in ein anderes Land mache ich zugleich einen Sprung in ein ganz anderes Zeitalter. Ist es denkbar, daß uns ein Meister, der vor hundert und noch mehr Jahren wirkte, anders als historisch anmuten kann? Die Antwort kann man sich leicht verschaffen, indem man sich bei anerkannten Privatsammlern ,,moderner" Graphik umsieht: dort wird man oft auf solche stoßen, die z. B. nie daran denken würden, etwa Rembrandt in ihr Programm aufzunehmen, die aber Goya mit eingeschlossen haben.

Was ist es, das gerade Goya zu dem einzigen, der Zeit nach wirklich älteren Meister, macht, der uns doch noch unmittelbar anspricht, als wäre er einer der Unseren?

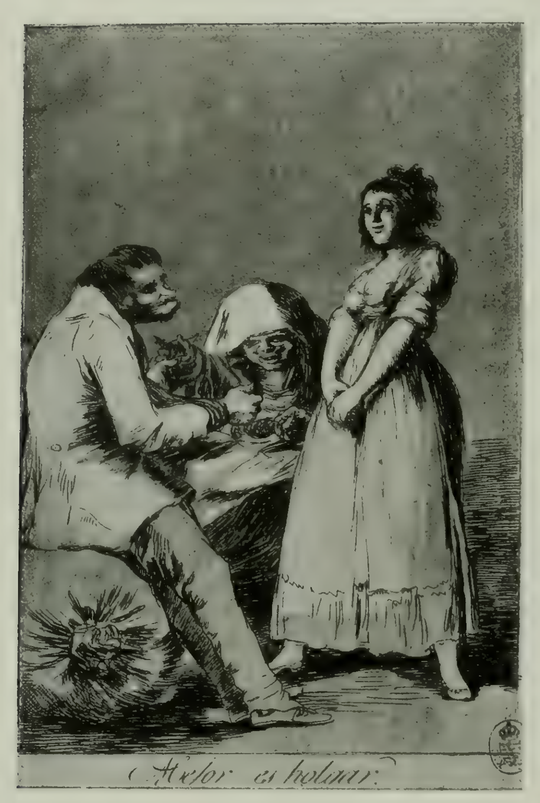
Er ist seiner Zeit in der Art seines Gefühls weit vorangeeilt, und in den großen Kardinalfragen des Lebens ist seine Empfindungsweise die unsrige. Nehmen wir seine Vaterlandsliebe. Wir haben ja auch ein patriotisches Stückchen von Callot, zum Beispiel, überliefert bekommen. Wie anders ist das; wieviel Pose, wieviel Theater ist dabei! Dem Goya zerriß es das Herz, seine Heimat unter den Jesuiten und in den Klauen der Inquisition, auch unter der Mißwirtschaft des Hofes leiden zu sehen. Er zog sich aber nicht mit



Francisco Goya Aus: Los Proverbios Die Entführte

einer vornehmen Geste zurück. Mit warmem Herzblut schreibt er Invektiven, zeichnet er Satiren, schickt er Philippiken in die Welt, und man sieht, wie er sich förmlich windet, förmlich stöhnt im Kampf um das Gute, im Streit gegen die Borniertheit, die Faulheit und die Falschheit, damit er die Welt bekehre.

Dabei entfaltet er eine Menschlichkeit — eine angesichts seines angeborenen wilden Temperaments um so auffälligere! — wie sie das ganze Jahrhundert, dem er doch eigentlich angehört, gar nicht kennt, wie erst wir Heutigen sie langsam, allzu langsam zu erwerben scheue Versuche machen. Man vergegenwärtige sich doch die Zeit! David malte pathetische römische Tiraden; in Rom entstand eine Kunst, die sich so gebärdete, als gäbe es überhaupt keine Weltereignisse; um Napoleon herum wuchs eine Malerei groß, die Heroenkult, Schlachtenverherrlichung und Gedachtes, Gewolltes, Gesolltes, alles mögliche, nur nicht Menschliches schuf. Da kommt Goya auf den Plan mit den ,,Desastros de la Guerra''! Wereschtschagin mit seiner Programmalerei, obwohl er um ein paar Generationen später ist, läßt uns völlig kalt, aber der Protest, der in Goyas Folge



Francisco Goya „Ist es nicht klüger, nichts zu tun!“
Aus: Los Caprichos

liegt, absichtslos, ohne jede Sensation, nur sachlich und aus einer Bewegung geboren, die das Innerste des Menschen erschüttert hat, spricht von einem klaren, geläuterten Gefühlsstandpunkt gegenüber den Greueln des Kriegs, wie ihn die fortgeschrittensten Geister der Menschheit einnehmen. Denn, politische und volkswirtschaftliche Erwägungen beiseite, steckt im Krieg ein Charakterroheit erzeugendes Element, das den Menschen immer wieder in eine überwundene Kulturstufe zurückzuwerfen droht, und gegen das sich Goya, in Vorahnung unseres heutigen, um nicht zu sagen morgigen Standpunkts, wendet.

Neben seiner mit heutigem Geist gefühlten Vaterlandsliebe und Menschlichkeit steht nun aber noch Goyas fast amerikanisch zu nennendes Draufgängertum und seine Keckheit. Ihn beklemmt keine Scheu — gerade wie sie unserem transatlantischen Vetter fehlt. Im Zeitalter des Absolutismus, der Unterordnung, des vorsichtigen Untertanenverstands besaß er eine rassige, schnelle, vorurteilsfreie Keckheit im Sich-durchsetzen und im Angreifen des Übels, sei es noch so hoch gestellt. Geradezu genial war die Frechheit, mit der er die „Caprichos“ sicherstellte, indem er sie dem König überantwortete, demselben König, der darin in ziemlich durchsichtigen Pointen auch angegriffen worden war. Vor solchen Wagnissen wußte unter den Zeitgenossen, ja auch unter den Nachfolgern bis 1848, nur Goya etwas.

Diesen modernen Charakterzügen, die uns sein Schaffen aktuell machten, stehen entsprechende künstlerische Züge zur Seite. Goya hatte einen Blick fürs Ganze, den

man auch unter seinen Zeitgenossen vergeblich sucht. Man denke an die kleinliche Korrektheit, die selbst noch im Schäferstück, nun aber erst in der klassizistischen Haupt- und Staatsaktion vorherrscht. Ich erinnere mich, als ich Klinger zum erstenmal besuchte, daß „Die von einem Pferde emporgehobene Frau" (H.* 133) in seinem Atelier — damals noch als einziger Schmuck — hing. Er war ganz begeistert davon. „Jede Einzelheit ist ja falsch, und das Pferd ist völlig verzeichnet! Aber doch wirkt es als Ganzes unvergleichlich großartig!" Die Bewegung hat Goya als Problem gefaßt, wie die Künstler seiner Zeit es gar nicht ahnten, und wie gerade unsere Tage es wieder aufgegriffen haben.



Francisco Goya — Aus: Los Caprichos — Der Garottierte

Dazu kommt seine Kunst der Aquatinta, worin er ja unbestritten der erste Meister ist. Er vermochte es, sie zu einer figürlichen Darstellung zu verwenden, ohne gleichzeitig den Strich mit zu Hilfe zu nehmen. („Por que fue sensible", H. 32.)

Ich will hier nicht auf die einzelnen Folgen eingehen. Der Sammler muß ja doch soviel wissen, daß ihm nichts anderes übrig bleibt als Hofmanns Buch — und für die Deutung auch Leforts Werk — eingehend zu Rate zu ziehen. Hieraus erfährt er auch, auf welche Art von Drucken er fahnden muß: durch die Unzahl der Neuausgaben und die zahlreichen Retuschen ist das verständige Goyasammeln erschwert worden. Über die „Desastros" habe ich schon ein Wort gesagt. Die „Tauromaquia" ist rassig und wegen ihres echten Spaniertums kulturgeschichtlich fesselnd. Bei den „Proverbios" —

* Julius Hofmann: Francisco de Goya Wien Kl. 4°. 1907

ursprünglich „Träume" geheißen, gab dem Künstler das größere Format eine gesteigerte Bewegungsfreiheit. Nach allem und allem bleibt aber die „Caprichosfolge", abgesehen von einigen Einzelblättern, doch das Wertvollste für den Sammler. Dort findet er entzückende Grazie, z. B. in „Ya tienen asiento" (H. 26), „La filiacion" (H. 57) und „Ya van desplumadas" (H. 20), die beißendste Verhöhnung, z. B. in „Ni mas in menos" (H. 41), „Si quebró el Cantaro" (H. 25) und „Brabisimo" (H. 38), und die großartigste Karikatur, z. B. in „Duendecitos" (H. 49), „Hilan delgado" (H. 44) und „Ya es hora" (H. 80).

Auch die fabelhaften Steindrucke Goyas sind nicht zu vergessen; wenn sie uns technisch unvollkommen erscheinen, muß man nicht vergessen, daß es sich um tatsächlich vor 1819 geschaffene Inkunabeln handelt.

Aus Spanien muß ich noch einen zweiten Künstler anführen, — Mariano Fortuny. Bekanntlich verdankt seine Kunst Rom und Marokko so viel wie der Heimat, und ihren besten Resonanzboden fand sie in Paris.

Das Brillantfeuerwerk, das Prickelnde, was seine Malerei auszeichnet, belebt auch seine Radierung. Er hat einen höchst eigenartigen Linienstil entfaltet: die Körperhaftigkeit mehr als die Führung der Linie ist ihm von Wert. Ein größerer Zug sogar geht durch sein Schwarzweiß als durch seine Ölmalerei, denn mit einer Ausnahme („Famille marocaine") verliert er sich nicht im Detail. Die Studien unter dem afrikanischen Himmel haben ihm natürlich die Vorliebe für malerische Tiefe der Schatten und eine Beleuchtung gegeben, die den alltäglichsten Vorwurf in das Gebiet des Dramatischen erhebt. Im übrigen zeichnet ein etwas kurzatmiger, hastiger, aber wirklich geistvoller Vortrag seine Nadel aus, der sich in frappierender Weise den gewählten Vorwürfen zur Erzeugung einer starken Stimmung anpaßt. „Arabe assis", „Arabe veillant le corps de son ami", das feine Nachtstück, die „Serenade", das pikant komponierte Blatt „Méditation", der im Vorwurf und in der Technik von großartiger Wildheit sprechende „Anachorête", der „Amateur de Jardins", „Un Pouilleux", „Marocain assis", „La Victoire", „Homme se roulant à terre" und „Diplomate" sind wohl die besten Arbeiten.

29 Radierungen Fortunys sind bekannt geworden. Alle bis auf das Velazquezbildnis, 28 also, sind später als ein Fortuny-Album bei Goupil erschienen. Es ist charakteristisch für die Wertschätzung des Meisters, daß schon zu einer Zeit, da man selten mehr als 30—40 Mark auf einmal für Radierungen anlegte, Meryon und Manet ihre ganzen Alben schon für weniger als diese Summe abgaben, die Fortunymappe 600 frcs. kostete.

Die Drucke sind numeriert und tragen Titel sowie eine Faksimilesignierung. Sie sind auf ein ziemlich dünnes, hartes, geschöpftes und cremefarbenes Papier abgezogen.

Die Auflage ist, wie eben größere Auflagen sind: sie hat etwas Fabrikmäßiges an sich.

Die guten, von Fortuny selbst ausgegebenen alten Drucke sind vor der Nummer, jeder mit Liebe als Einzelleistung gedruckt. Das Papier ist ähnlich aber mit stark sichtbaren Drahtlinien (übrigens auch manches auf Japan): Fortuny liebte es, selbst die kleinen Platten auf große Bogen abziehen zu lassen. —



Mariano Fortuny — Die Siegesstatuette

Wenn ich zu den Engländern übergehe, kann ich mich kurz fassen. Gewöhnlich meint man, große Ahnen werfen noch einen Glanz auf die Erben. Das heutige England ist die Idealstätte der Radierung und die späteren Meister erwecken das Interesse für ihre Vorläufer. Sonst sind diese an und für sich vielleicht nur derart, daß wir sie, wenn sie uns außerhalb Großbritanniens begegnet wären, nicht so sehr beachtet hätten.

Auf Turner komme ich weiter unten noch mit einem Wort zurück. Auch Crome kann ich nicht als einen wichtigen Namen für den Sammler moderner Graphik ansehen. Es steckt doch zu viel ausgesprochenes 18. Jahrhundert in ihm, in seiner Laub- und seiner Wolkenbehandlung.

Wedmore und andere haben wieder Andrew Geddes ausgegraben. Durch seine wirklich prächtigen Kaltnadel-Landschaften trat er als eine Art Mittelstufe zwischen Rembrandt und Haden vor uns. Er rückt das Objekt in seinem Bild näher heran, als es Rembrandt tat und verläßt auch dessen Großzügigkeit, indem er sich mehr der Intimität der Technik Hadens nähert. Zehn seiner Platten gab er im Jahre 1826 heraus: eins trägt

bereits das Datum 1812. Dann hat er noch mehr als zwei Dutzend weitere geschaffen, darunter ein Bildnis seiner Mutter (nach seinem eigenhändigen Gemälde), die aber alle nicht wirklich „erschienen" sind. „At Peckham Rye" ist ein Hauptblatt; ein zweites „At Halliford on the Thames" verwendet die Linie stärker als den Grat.

Durch D. Laing sind die Blätter Geddes' (zusammen mit jenen Wilkies) 1875 im Neudruck erschienen, aber dabei ist die Kunst des Meisters erbärmlich schlecht weggekommen.

Unbekannter noch sind die Arbeiten des E. T. Daniell, auf die aber fast dieselbe Charakteristik paßt. Auch er war ein Ahne Hadens in seiner Kaltnadelkunst und weit seiner Zeit voraus. Daniell war noch mit Turner befreundet, entstammte der Norwichschule und starb am Fieber in Palästina.

Neben Geddes sind die beiden hauptsächlichen Engländer, die in den Kreis unserer Betrachtung gehören, der berühmte Karikaturenzeichner Charles Keene und Thomas H. Mac Lachlan. Beiden ist das gemeinsam, daß sie „ausgegraben" werden mußten. Bei Lebzeiten haben ihre Blätter nicht die Beachtung erhalten, die sie verdienen.

Mac Lachlan hat in den Jahren 1880—1885 ein knappes Dutzend Blätter radiert. Er war Maler im Geist der Barbizonschule und hat auf seine Graphik nicht das geringste Gewicht gelegt. Bei Lebzeiten sind nur ganz wenige Drucke verbreitet worden, nach seinem Tode fanden sich aber noch neun Platten vor, und von diesen hat Goulding im Auftrag des Besitzers Frank Newbolt ausgezeichnete Drucke hergestellt.

Mac Lachlans Stärke liegt in schwermütig gestimmten Landschaften, zum Teil Kaltnadelplatten auf Zink, zum Teil Radierungen, wie das prächtige „Im Hafen von Calais". Man kann dieses Blatt, das eine gegenseitige Wiederholung einer weniger gelungenen Platte ist, schlankweg als das beste Nachtstück unter allen englischen Radierungen der Vor-Whistlerschen Zeit nennen. „Weybridge Firs" und „Der Schäfer" sind auch Darstellungen in Abendbeleuchtung, während bei dem öden „Heideland-Kanal" die Sturmgewitterwolken der Landschaft die schwere, trübe Haltung geben.

Charles Keene war jahrelang eine der Hauptstützen des berühmtesten aller Witzblätter, des „Punch". Als solchem ist seiner Kunst des Zeichnens soviel Anerkennung zuteil geworden, daß es fast unverständlich erscheint, wie seine Radierungen dermaßen verborgen bleiben konnten. Sie sind eigentlich erst im Jahre 1893 bekannt geworden, als M. A. Curtis 21 davon für A. C. Curtis herausgab. Den Katalog dazu schrieb Pennell in seinen jüngeren Jahren, als er sich noch vielfach der Feder widmete. Unter Keenes Blättern besteht die größere Hälfte aus Einzelfiguren, zum Teil Kostümbildern, der Rest

aus einigen Interieurs und ein paar Strandlandschaften. Die Platten sind alle im kleinen Format gehalten und durchgängig von guter Qualität. Die besten sind „Küste von Dunwich" (mit den einradierten Namen, entlang des oberen Randes), „Küste von Devonshire", „Schleuse im Kanal nahe Watford" und eine Darstellung mit Holzstegen und Bademaschinen. Locker und offen gearbeitet, erinnern sie an das Beste von Short: die sparsame Linie stützt sich auf die wohl erwogene Wirkung des Papierweiß. Unter den Einzelfiguren sind besonders frei und graphisch empfunden das in der Fleckenwirkung dramatische Biedermeierbildchen einer lesenden Dame, das Bildnis der Mlle. Zambuco, skizzierend — ganz besonders schön in die Platte hineinkomponiert und hervorragend sicher gezeichnet — die französischen Gendarmen zu Pferd — fein in der mittels Kaltnadel erzielten Stofflichkeit und im Ausdruck der Gesichter, die „Cottage at Whitby" und das vorzügliche Interieur von „B. Foster's House at Whitby" mit den zwei Mädchen im Hintergrund. — — —

* * *

Aus Deutschland kommen für dieses Kapitel nur zwei Künstler in Betracht — allerdings zwei große Namen, Menzel und Leibl.

Menzel ist bekanntlich aus der Graphik hervorgegangen: seine erste Tätigkeit bestand darin, lithographische Handlangerdienste zu leisten. Es ist nicht von ungefähr, daß er bis auf unsere Tage herab die größten technischen Meisterstücke des Steindrucks geschaffen hat. Es könnte einen vielmehr wundern, daß er nicht dazu berufen war, eine noch größere Rolle in der modernen Graphik zu spielen, als er es schon tut. So paradox es klingen mag, seine Zeichenkunst hat das verhindert. Ich glaube, man kann sagen, was er auch in Angriff nahm, das rein Zeichnerische blieb an allen Leistungen Menzels immer das Bedeutendste. Selbst bei den staunenswerten Malerschöpfungen, wie „Blick in ein bürgerliches Zimmer" vom Jahre 1845 und der „Vorstellung im Théâtre Gymnase zu Paris" von 1856, die die Impressionisten als Bekenntnisse ihrer Glaubenslehre mit Beschlag legen wollten, liegt auf der realistischen Zeichnung ein Gewicht, wie wir es bei keinem der theoretischen Impressionisten finden. Dabei muß man noch bedenken, daß Menzel gerade diese Bilder noch „fertig machen" wollte, was bei ihm soviel bedeutet wie „in der Zeichnung präzisieren".

Hat ihn die Zeichenkunst allmählich der Ölmalerei abspenstig gemacht, so hat sie es auch veranlaßt, daß er sich von der Graphik zurückzog, außer insoweit sie von ihm nur die reine Federzeichnung, keine andere spezifische Technik, erheischte.



Adolph Menzel — Aus den Versuchen auf Stein mit Pinsel und Schabeisen — Reifenspiel auf der Schloßterrasse

In dem räsonierenden Verzeichnis von Menzels Schwarzweißkunst* werden nicht weniger wie 1393 Blätter aufgeführt, und es ist noch nicht einmal ganz vollständig. Freilich, für den Sammler, der weniger vom Zauber des Namens Menzel ausgeht als vom Standpunkt der noch aktuellen Graphik, mindert sich diese Zahl auf weit unter die Hälfte, und wenn er die richtigen Blätter erlangen kann, so hat er bereits mit einem Zehntel dieser 1400 Blatt den „ganzen Graphiker Menzel" vertreten.

Die frühen Bildnisse und Gelegenheitsblätter, unter den ungünstigsten Verhältnissen entstanden, haben nur historische Bedeutung. Viel höher möchte ich auch nicht, vom Gesichtspunkte des heutigen Sammlers aus betrachtet, die „Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-preußischen Geschichte" (D. 49—60) anschlagen. Sie leiden eben auch wie die üblichen Historienbilder an der Hypertrophie des Anekdotischen und des Ausdrucks. Vollends als Graphik haben sie, die für das Jahr 1834 wohl eine bemerkenswerte Tat darstellen, für uns keinen Reiz: ihr Stil ist der der besseren Zeichenvorlage.

Sobald Menzel aber auf ein Thema verfiel, wobei das Inhaltliche so ziemlich Nebensache war, steigerte sich sogleich die Kunst. Von den frühen Arbeiten sind für uns die wertvollsten „Meister Albrecht" Dürer (D. 63) und besonders der „Don Juan" (D. 64). Hier haben wir prachtvolle Beleuchtungseffekte, hier hat der Künstler das Blatt nicht auf die Erzählung, sondern auf die Technik gestellt. In der feinen Kreidezeichnung steht die Kratzarbeit als eigentliche Stütze der malerischen Wirkung.

Diese Blätter führen zu dem Eigensten und Vorzüglichsten, was Menzel auf dem Felde des Schwarzweiß geschaffen hat, zu den „Versuchen auf Stein mit Pinsel und Schabeisen" (D. 637—645) vom Jahre 1851. Die Drucke vor der Schrift und vor den Nummern sind äußerst schwierig zu erlangen. Aber auch die Ausgabe von Carl Meder mit den Nummern ist ganz vorzüglich und die letzte Ausgabe der Gebr. Rocca noch sehr begehrenswert. Bei dieser Technik wird ganz aus dem Schwarzen ins Weiße, ähnlich wie bei der Kupferschabkunst, gearbeitet. Die Handhabung ist eigentlich eine leichtere und schnellere. Die malerische Wirkung übersteigt jene der Kreidetechnik bedeutend, und sie ist nie besser ausgenutzt worden als durch Menzel in diesen Blättern.

Lustig ist schon das echt Menzelsche, übrigens seltene Titelblatt mit den charadenhaften Anspielungen auf die Technik. Wie prachtvoll in der Zeichnung und der Beleuchtung — mit dem weiß heraustretenden Marmorputto — ist das „Reifenspiel" (D. 640). Welche fabelhafte Stimmung ist in dem „Gefangenentransport im Regen" (D. 641) erreicht. Man kann kaum eine so gute Bezwingung des schwierigen Problems der künst-

* A. Dorgerloh: Leipzig 8°. 1896

lichen Beleuchtung sonstwo ausfindig machen, wie man es hier in der „Dame am Kamin“ (D. 642) oder „Im Hinterhalt: Verfolgung“ (D. 643) sieht.

„Der Antiquar“ (D. 645) ist nicht nur als Selbstbildnis von besonderem Wert, sondern als Auffassung eines der bemerkenswertesten Bildnisse aller Zeiten. Die Delikatesse der Zeichnung wird durch das Malerische der Beleuchtung davor behütet, in ein Zuviel auszuarten. Technisch sind das alles Meisterleistungen, die einfach unübertroffen geblieben sind, obwohl man heute die Mittel reicher und bequemer hat. Lustig, auch, durch die maliziöse Auffassung ist noch das viel größere Blatt mit dem „Christusknaben im Tempel“ (D. 646), das sonst, wohl infolge des Formats, den anderen nicht ganz gleichkommt.

Die Federzeichnung auf Stein, die Menzel besonders pflegte, ist keine spezifische Druckleistung: dafür zeigt sie aber das Innerste Menzelscher Kunst besonders klar. Alle die frühen Gelegenheitsarbeiten, die Neujahrswünsche, Tischkarten, Umrahmungen usw. kann meines Erachtens der Sammler gut entbehren. Es steckt viel Brotarbeit darin, die sich nicht wegleugnen läßt. Auch für „Künstlers Erdenwallen“ (D. 89—100) wird es einem nicht leicht, sich zu erwärmen. Die ganze Anlage des Werkes trieft von einer vormärzlichen Einfalt — wenn man so etwas heute herausgäbe, so würde es mit der Bemerkung „primanerhaft“ abgetan. Freilich — Menzel war ja im Jahre 1833 auch erst 18 Jahre alt. Ganz wunderbar aber, von einer seltenen Pikanterie der Zeichnung und Farbigkeit des Striches sind die Bilder zu Emilie Feiges „Kleinem Gesellschafter“ (D. 132—161). Menzel, der den denkwürdigen Satz aussprach, „daß der Mensch nicht bloß handelt und aussteht, sondern auch aussieht, und daß letzteres so wenig gleichgültig als zufällig ist“, hat hier herrlich naiv und sachlich die Kinder und Dinge hingestellt. Wenn man bedenkt, daß selbst Ludwig Richter, wenn auch ein ehrliches, doch ein Programm für seine Kinder hat, und daß um eine ganze Generation später Pletsch noch solche ärgerlich zurechtgestutzte Kinder uns vortischen durfte, bekommt man einen ungeheuren Respekt vor diesem Buch. Leider ist es fast unauffindbar, und die wenigen Exemplare, die im verflossenen Jahrzehnt auf den Markt kamen, kosteten über 500 Mark. Heute dürfte eins leicht auf das Doppelte zu stehen kommen.

Die Hauptleistung Menzels auf diesem Felde ist das großartige „Armeewerk“ (D. 192 bis 627), von 1851 bis 1857 in drei Bänden zu Berlin erschienen. Dreißig Exemplare nur wurden koloriert ausgegeben. Die Bemalung besorgte Prof. C. Schulz und Gehilfen nach dem einen Vorlageexemplar, das Menzel selbst hergestellt hat. Der Endzweck des Werkes war ein historisch-wissenschaftlicher, und in zahlreichen Fällen ist dieser über-



Adolph Menzel Aus: Künstlers Erdenwallen Der Nachruhm

haupt erst mit der Bemalung erreicht. Für den Menzelsammler aber sind diese bemalten Blätter völlig unbrauchbar: die schweren Deckfarben machen die feine Steinzeichnung fast unkenntlich. Auf den Markt kamen zahlreiche, einzelne Schwarzdrucke, auch einige bemalte, ferner eine Anzahl von Versuchssteinen, die Dorgerloh nicht nennt, die also selten sein müßten, merkwürdigerweise aber nicht so hoch bewertet werden.

Bekanntlich gibt es in diesem Werke nur eine beschränkte Zahl von Typen, die immer wiederkehren mit nur leichten Uniformveränderungen. Sehr viele Blätter bringen nur Uniformstücke, Fragmente usw., ganz ohne künstlerischen Wert: um diese braucht der Sammler sich nicht zu kümmern. Wonach er trachten muß, ist, je ein Exemplar wenigstens der besten Typen zu erlangen. Wie prachtvoll stehen sie auf ihren Füßen da, welchen Reichtum an Charakteristik hat der Meister in diese Gestalten gelegt, die ja eigentlich nichts weiter als Figurinen sind und einem Zweck dienen sollten, der ganz ohne Aufwand von künstlerischen Mitteln auch erreicht worden wäre. Ich möchte die hauptsächlichsten Typen anführen, wobei zu beachten ist, daß ich zur näheren Identifizierung immer nur eine Dorgerloh-Nummer angebe. Mancher Typ kommt ein dutzendmal oder

mehr vor, und bei gleicher Güte des Druckes sind sie alle unter sich ebenbürtig, denn auf die kleinen Uniformabweichungen kommt es nicht an.

Husarenoffizier (D. 290), Offizier mit Stock (D. 338), Schnauzender Unteroffizier mit Stock in der Rechten, als ob er damit ausholen wollte (D. 358), Unteroffizier mit Stock auf den Tisch schlagend (D. 361), Unteroffizier mit dem Sponton stoßend (D. 513), der lebensüberdrüssige Tambour auf der Trommel sitzend (D. 536), Offizier und Kondukteur (D. 575), Profoß auf der Ofenbank Spießruten schneidend (D. 599), Auditeur (D. 598), Feldapotheker (D. 597), Generalfeldscherer mit der Notflasche (D. 596), Zwei Offiziere mit dem „Roquelor" (D. 618), Flügeladjutant, sich etwas in die Tasche steckend (D. 590), der gähnende Gemeine (D. 544), Offizier, eine Stufe nach vorn steigend (D. 539), Offizier mit verschränkten Armen (D. 492), Offizier, dem ein Soldat beim Anziehen hilft (D. 485), Offizier, einem Grenadier „Feuer" kommandierend (D. 564), Kadetten (D. 583), Grenadier, den Schnurrbart zwirbelnd (D. 348). Die drei Totenkopfhusaren (D. 292), Die zwei Ziethenoffiziere (D. 299), Offizier mit Stock am Mund (D. 433), Offizier mit Stock in der Rechten an der Hüfte (D. 466).

Wer hiervon nichts erlangen kann, mag nach den folgenden fahnden: Husar mit Karabiner in der Rechten (D. 291), Husarentrompeter (D. 312), Gemeiner auf einem Stuhl in Rückenansicht (D. 343), Alter Offizier (D. 349), Offizier am Tisch, die Rechte darauf legend (D. 356), Offizier mit Sponton (D. 368), Unteroffizier in den Hut blickend (D. 371), Grenadier nach links mit Bajonett auf der Flinte (D. 382), Unteroffizier geradeaus, mit Sponton (D. 384), Offizier im Dreimaster nach rechts (D. 395), Offizier mit übergeschlagenen Beinen (D. 415), Offizier mit erhobenem Gesicht nach links (D. 418), Grenadier mit Gewehr im Arme (D. 450), Pfeiffer (D. 454), Grenadier mit geschultertem Gewehr nach links (D. 457), desgl. nach rechts (D. 462), Grenadier, sich die Gamaschen knöpfend (D. 486), Junger Offizier nach rechts (D. 488), Grenadier ladend (D. 489), Grenadier, eine Stufe nach links herauftretend (D. 491), Grenadier, schußbereit (D. 493), Offizier nach links zurückblickend (D. 496), ders. mit seinem Hut am Rücken (D. 510), Offizier, von vorn mit Stock, den Blick nach links unten gerichtet (D. 528), Gemeiner, ans Gewehr gelehnt (D. 531), Offizier mit einem Grenadier, der sein Gewehr besichtigt (D. 569), Feldjäger auf den Knien (D. 580), Invaliden (D. 585), der Fagottist (D. 370).

Unter den Bildnissen sind hervorzuheben: Der alte Fritz, sitzend (D. 398), August Wilhelm von Preußen (D. 423), Prinz Heinrich (D. 480), Adjutant Tauentzien (D. 481).

Ein Wunder von Farbigkeit ist die Staatsuniform Friedrichs II. (D. 400). Wie fein

wiederum unterscheidet der Künstler in der Zeichnung die Menschen von den uniformierten Puppen (z. B. D. 378)!



Adolph Menzel — Aus dem Armeewerk — Der Profoß

Menzel gilt fernerhin als der Erneuerer des Holzschnitts in Deutschland. Man muß beachten, daß es sich hier nicht um eigenhändig geschaffene Werke handelt, denn natürlich hat er, wie ich z. B. oben auch von Millet bemerkte, die Stöcke nicht selbst geschnitten, sondern nur die Zeichnungen dazu geliefert. Aber während man allgemein alle Holzschnitte des 16. Jahrhunderts und auch noch manche des 17. bis 18. Jahrhunderts beachtet, hat es neben Richter nur Menzel unter den Deutschen des 19. Jahrhunderts erreicht, daß man die Probedrucke seiner Holzschnitte als wichtige graphische Einzelblätter sammelt.

Das Objekt sind die auf sogenanntes chinesisches Umdruckpapier mit dem Falzbein abgeriebenen Probedrucke. Von den ersten Arbeiten an, dem Peter Schlemihl Chamissos (D. 647—661) vom Jahre 1839 bis herab zu Kleists zerbrochenem Krug (D. 1328—1357) vom Jahre 1877, sind alle Menzelholzschnitte vortrefflich. Er hat immer gleich empfunden, daß es sich um eine besondere Technik handle, für die er auch in besonderer Weise vorzeichnen müsse. Zuletzt, besonders in den Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen hat er weit mehr von seinen Schneidern verlangt als zuerst. Aber er überschritt nie die Grenze der legitimen Faksimile-Holzschnittechnik. Die wenigen Blätter im „Zerbrochenen Krug" usw., die diesem Satz zu widersprechen scheinen und im wesentlichen Weißlinienholzschnitte sind, fußen gar nicht auf Zeichenvorlagen des Meisters, sondern auf anderen, nicht für

den Holzschneider geschaffenen Bildern. Sie erscheinen z. B. in den Frühausgaben des „Zerbrochenen Krugs" auch noch in Gestalt von eingeklebten Photographien.

Die Illustrationen zu Kuglers „Friedrich der Große" sind die seltensten; ist ja auch schon die Buchausgabe dieses Werkes sehr teuer geworden. Für uns hat sie nur geringen Wert, da der Druck auf der Rückseite fast alle Holzschnitte verdirbt. Etwas spröde und rauh sind diese Illustrationen noch, wenn auch so ein Blatt wie „Maria Theresia und die ungarischen Magnaten" (D. 788) flott genug ist, und die Feinheiten von der „Abendtafel in Sanssouci" (D. 839) oder dem „Konzert in Sanssouci" (D. 840) in die Augen leuchten. Das Beste, weil mittlerweile die Holzschneider eingeübt waren, bleiben doch die „Zweihundert Illustrationen zu den Werken Friedrichs II." (D. 1057—1257), die 1843—1856 für die dreißig Quartbände geschaffen wurden. Sie kommen häufig genug vor, daß sich Sammler eine Auswahl anlegen können. Wem es nicht gelingt, dem bleibt als Trostpreis die Sonderausgabe der Holzschnitte in vier Bänden, die 1882 bei Pächter in Berlin erschien und die auch sorgfältige Drucke birgt. Diese Sonderdrucke, noch nicht aufgeklebt, werden übrigens den Sammlern meist fälschlich als Probedrucke angeboten. Die wirklichen Probedrucke sind dadurch erkenntlich, daß sie auf der Rückseite spiegelglatt gestrichen sind.

Hervorzuheben sind noch die großen Generalsbilder „Aus König Friedrichs Zeit" (D. 1297—1308, die beste Ausgabe 1856 in Drucken vor der Schrift und ohne Ton auf chinesisch Papier in A. Dunckers Verlag) und die zwölf Blatt zu Auerbachs „Blitzschlosser".

Den Steindrucken und Holzschnitten Menzels sind seine Radierungen keineswegs ebenbürtig. Er hat die Technik auch bald wieder aufgegeben. Die „Radierungsversuche" (D. 1363—1369) vom Jahre 1844 sind von einer artigen Sorgfalt und Einsicht, aber im ganzen herzlich unbedeutend. Um solche Blätter wie die „Zeitungsleserin" (D. 1382), „Das Letzte" (D. 1386), „Reihe von Köpfen" (D. 1379), „Stille Teilnahme" (D. 1383), „Italienisch lernen" (1385) zu schaffen, brauchte es keinen Menzel. Die wirklich interessanten, sehr seltenen Arbeiten wie die „Dame am Fenster" (D. 1381), der „tote Husar" (1378), die „Familie bei der Lampe" (1374), hingegen sind zu offenkundig Experimente, nicht bis zu völliger Lösung getriebene Versuche, als daß sie ganz befriedigen könnten. Man wird sie immer mehr Menzels als ihrer selbst willen sammeln.

Nachdem auch Leibl verspätet unter die Schar der deutschen Künstlerheroen aufgenommen wurde, sind die Drucke seiner 19 Platten gesuchte Ware geworden, und man hat sie reichlich neu gedruckt (Kunsthandlung F. Gurlitt in Berlin). Vor diesen



Wilhelm Leibl Der Trinker

Neudrucken muß man sich in acht nehmen, denn fast nur die alten Drucke sind durchsichtig in den schweren Schatten. Das Hauptkennzeichen der neuen ist das japanische Papier, dann das moderne, maschinenmäßig aussehende Bütten in großem Format. Alte Drucke sind oft auf Velinpapier, auf hartes, an und für sich nicht besonders bestrickend aussehendes geschöpftes Papier, meist von spröd-weißer Färbung, manchmal auch auf aufgewalzt China und auf ein zu gelbes Bütten gedruckt. Ferner beachte man, daß das „Bildnis des Malers Horstig" in großem Hut im L'Art (Bd. 47 von 1889 zu Seite 151) erschienen ist, „Kopf einer jungen Bäuerin", in der Vervielfältigenden Kunst der Gegenwart, die Radierung des „Trinkers" (Brauer vom Augustinerbräu in München) ebenda (zu Seite 85), sowie in der Zeitschrift für bildende Kunst (1895, zu Seite 217), „Leibls Mutter" im Pan, Bd. III, der „Knabenkopf" und die „Halbfigur einer Bäuerin" in den Mappen des Münchener Radiervereins, „Kopf einer älteren Frau" mit niedergeschlagenem Blick, und desgl. mit Hakennase" nach rechts (galvanisch abgelagert) im I. Bd. der American Art Review (zu Seite 480), und daß die „Landschaft mit dem Weidenbaum", endlich im 18. Band der Graphischen Künste (Seite 9) als Originaldruck herauskamen. Von diesen Blättern werden natürlich mehr oder minder maschinenmäßig gedruckte Exemplare und sogar gefälschte Frühdrucke häufig angeboten.

Die seltensten Stücke sind das „Bildnis eines jungen Mädchens" mit Strohhut und eine „Dame mit Federboa", beide etwa aus dem Jahre 1866.

Leibl hatte die Technik in Paris erlernt, wo seine damaligen Genossen alle sich einmal mit der Nadel, wie zum Zeitvertreib, abgaben. Er hat auf sehr hartem Grund mit spitzester Nadel gearbeitet und ging auf kräftige Fleckenwirkung, nicht auf die Linie aus. Seine starken Gegensätze von grellem Licht und tiefem Schatten frappieren außerordentlich; bei den Köpfen aber wirken sie insofern unharmonisch, als er leicht in die Manier verfällt, seine Gesichter zur Hälfte Weißer, zur Hälfte Neger zu machen, was einem um so mehr verwundert, als der Maler Leibl doch nur die vertriebene, Holbeinsche

Modellierung im Lichten kennt. — So eigenartig auch die Bauernköpfe und Bildnisstudien sind, so bleiben sie doch im wesentlichen vervielfältigte Federzeichnungen und sind ganz in der Technik gehalten, derer sich Leibl beim Gebrauch der Feder bediente. Als das Schönste erscheinen mir die landschaftlichen Platten, vor allem der ,,hohe Baum" mit der Kuh rechts, dann die ,,Kinder unter dem Weidenbaum", das unfertig hinterlassene ,,Ochsengespann" und auch das ,,Bauernhaus hinter Bäumen".

Die fast geisterhafte, so ganz unrealistische Beleuchtung hebt die Darstellung aus dem Gebiet des Alltäglichen hoch heraus und prägt ihr den Stempel der Künstler-Willensäußerung auf, wodurch das Werk seine Individualität, überhaupt erst eigentlich seinen Kunstgehalt erhält.



Adolph Menzel Centaur und Amazone

Aus den Holzschnitten zu den Werken Friedrichs II.



Max Klinger | Aus den Radierten Skizzen | Die Schaukel

DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH UND DIE SCHWEIZ

KLINGER, STAUFFER, GEYGER UND STUCK

Max Klinger — ein großer Erfolg und eine große Leistung! Was will, angesichts dieser unverrückbaren Tatsachen, die Feder noch schaffen? Und geradezu erschwert wird es ihr durch den Umstand, daß sie selbst vielleicht ihr Bestes dazu beigetragen hat, der Leistung diesen Erfolg zu sichern. Denn auch an dieser Stelle kann ich es mir nicht versagen, wieder auf die Arbeit des Kunstschriftstellers hinzuweisen. Vor Jahren sagte Liebermann, der es „Gott sei Dank nie nötig gehabt hat": Bilder malen kann jeder, aber Bilder verkaufen! — das ist die Kunst!

Viel ernster kann man das in dem Sinne paraphrasieren, daß dem Größten sein Genie zu einem weltlichen Erfolg rein nichts nützt, wenn sich nicht ein Jünger findet, der

es dem breiten Publikum zu Gemüte führt. Rund sechzig Jahre wurde Hans Thoma alt, ehe er in Henry Thode den Verkünder fand, der den Deutschen die Augen öffnete, so daß sie sahen, welch einen Meister sie in dem Bernauer besaßen. Bis dahin krähte kein Hahn nach ihm. Dem gottbegnadeten, herrlichen Feuerbach ist nie ein solcher Vermittler erstanden; so ist er auch in Verbitterung und Vereinsamung gestorben, um nur lange nach dem Tode in seiner wahren Größe erkannt zu werden. Andererseits, damit wir nicht zu sehr obenhinaus fahren, wollen wir uns daran erinnern, daß auch Laszlo Fülöp und C. W. Allers bei Lebzeiten noch ihre „Pressevertreter" gefunden haben. Wie auch sonst auf der Welt, gibt es hier keinen Weizen ohne Spreu.

Es war nicht so ganz selbstverständlich, für Klinger im Jahre 1893 einzutreten, wie es vielleicht heute unserer Jugend erscheinen mag. Hatte doch nur einige Jahre früher ein so aufgeweckter und fortschrittlicher Geist wie Richard Muther in ziemlich süßsaurer Weise über das „Parisurteil" geschrieben. Aus seinem Lob selbst sprach ganz klar heraus, daß ihm mehr daran lag, den Spöttern eins zu versetzen, als dem Künstler wirklich gerecht zu werden. Und er schloß: „So erklärt sich auch der von dem Künstler selbst in der exzentrischsten Weise modellierte und bemalte Rahmen, der allerdings wohl das Übermaß von Geschmacklosigkeit enthält, das je den Namen eines Kunstwerks für sich in Anspruch nahm. Alles in allem möchte ich das Bild durchaus nicht als ein Meisterwerk hinstellen, sondern nur verhindern, daß darüber gelacht wird, denn Spott verdient es nicht." Das war immerhin noch Muther!

Deutschland aber hat seine stehenden Kunstrezensenten, die nach alten vorgefaßten Regeln jedes neue Werk bekritteln, seine Oberkenner, die in den Ateliers herumschnüffeln und Beifall lächeln, wenn man ihre Marotte kitzelt; und diese haben nicht ermangelt, über Klinger ihr Urteil zu fällen. Ein Herr, der über jede Ausstellung eine Broschüre ediert, hat seine Bilder zu schmähen gesucht, und er meint deren Freunde zu persiflieren, wenn er scheinbar demütigst gesteht: „er sei nur ein Mensch, der nach Verstandesbegriffen urteile, und sein armer Verstand könne in Klinger nicht dasjenige erkennen, das von jenen Überschwenglichen, die nicht bloß mit dem Verstande erkennen, darin erblickt wird." Der arme Schelm mit seinem armen Verstande! Er weiß nicht, wie richtig er sich selbst gerichtet! Dem armen Verstande gebührt wirklich niemals die erste Stimme, wenn über Kunstwerke geurteilt wird, ebensowenig als er bei der Schöpfung derselben jemals die erste Rolle gespielt hat. Die Idee des Kunstwerks steigt aus dem Gemüte, und dieses erlangt bei der Phantasie die verwirklichende Hilfe. Die Phantasie wirft ihm dann alle ihre Blumen entgegen, verschüttet fast die Idee und würde sie eher

töten als beleben, wenn nicht der Verstand heranhinkte und die überflüssigen Blumen beiseite schöbe oder mit seiner blanken Gartenschere abmähte. Der Verstand übt nur Ordnung, sozusagen die Polizei im Reiche der Kunst. Im Leben ist er meistens ein kalter Kalkulator, der unsere Torheiten addiert; ach! manchmal ist er nur der Fallitenbuchhalter des gebrochenen Herzens, der das Defizit ruhig ausrechnet.

Der große Irrtum besteht immer darin, daß der Kritiker die Frage aufwirft: was soll der Künstler? Viel richtiger wäre die Frage: was will der Künstler, oder gar, was muß der Künstler? Die Frage, was soll der Künstler? entstand durch jene Kunstphilosophen, die, ohne eigene Poesie, sich Merkmale der verschiedenen Kunstwerke abstrahierten, nach dem Vorhandenen eine Norm für alles Zukünftige feststellten und Gattungen schieden und Definitionen und Regeln ersannen. Sie wußten nicht, daß alle solche Abstraktionen nur allenfalls zur Beurteilung des Nachahmervolks nützlich sind, daß aber jeder Originalkünstler und gar jedes neue Kunstgenie nach seiner eigenen mitgebrachten Ästhetik beurteilt werden muß. Regeln und sonstige alte Lehren sind bei solchen Geistern noch viel weniger anwendbar. Für junge Riesen, wie Menzel sagt, gibt es keine Fechtkunst, denn sie schlagen ja doch alle Paraden durch. Jeder Genius muß studiert und nur nach dem beurteilt werden, was er selbst will. Hier gilt nur die Beantwortung der Fragen: hat er die Mittel, seine Idee auszuführen? hat er die richtigen Mittel angewendet? Hier ist fester Boden. Wir modeln nicht mehr an der fremden Erscheinung nach unseren subjektiven Wünschen, sondern wir verständigen uns über die gottgegebenen Mittel, die dem Künstler zu Gebote stehen bei der Veranschaulichung seiner Idee. In den darstellenden Künsten bestehen sie in Farben und Formen. Farben und Formen, das Erscheinende überhaupt, sind jedoch nur Symbole der Idee, Symbole, die in dem Gemüte des Künstlers aufsteigen, wenn es der heilige Weltgeist bewegt, seine Kunstwerke sind nur Symbole, wodurch er anderen Gemütern seine eigenen Ideen mitteilt. Wer mit den wenigsten und einfachsten Symbolen das Meiste und Bedeutendste ausspricht, der ist der größte Künstler.

Lieber Leser und noch liebere Leserin — die vorstehenden einundvierzig Zeilen sind gar nicht von mir! Es wird Dir schon die ganze Zeit im Unterbewußtsein gegenwärtig gewesen sein und jetzt, wo ich Dich zum Stocken bringe, fällt Dir auch gleich ein, von wem sie herrühren: ich werde Dich nicht beleidigen, indem ich den Namen des Verfassers nenne. Freilich, als sie vor siebenundsiebzig Jahren zum erstenmal gedruckt wurden, hieß der Künstler nicht Klinger, sondern Decamps. Die Welt ist kugelrund und dreht sich. Was heute oben ist, ist morgen unten, und kommt übermorgen wieder obenauf.

8*

Es ist immer ganz unterhaltend, sich selbst daran zu erinnern, daß unsere neueste Weisheit schon einmal — von unseren Großvätern, ausgesprochen wurde.

Klinger schuf faszinierende Federzeichnungen Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre in Berlin, da er als Gussowschüler dort weilte. Schon damals unterschied er sich von seinen Kollegen, insoweit er die sogenannte „gute Gesellschaft" nicht mied. Dahin mußte er bei seinen Besuchen die Skizzenbücher mitbringen. Allerdings war es nötig, ab und zu Blätter zusammenzustecken, und wenn man zeitweise in einer Salonecke einige Damen unbändig kichern sah, so konnte man sicher sein, sie hatten die Nadeln entfernt und etwas „Verbotenes" geschaut.

Aber auch die ernsten Sachen machten ungeheuren Eindruck; hat doch — zu seinem ewigen Ruhme sei es hier nochmals gesagt — selbst ein so rückschrittlicher Herr wie M. Jordan sich gefangennehmen lassen und die prachtvolle Folge „Ratschläge zu einer Konkurrenz über das Thema Christus" für die Nationalgalerie erworben.

Der verstorbene Kunsthändler Sagert sah die Klingerzeichnungen ebenfalls und meinte — contradictio in adjecto — es wäre zu schade, daß sie nur einem kleinen Kreise von Auserwählten vorbehalten bleiben mußten. Er empfahl Klinger die Vervielfältigung, und so kam unser Künstler zur Radierung.

Nicht nur das Äußere an diesem Umstand ist von Bedeutung: sonst hätte ich mir vielleicht den Hinweis darauf ersparen können. Wichtig ist, daß alle die frühen Radierungen Klingers auch ihrem Wesen nach einfache Faksimiles von Federzeichnungen sind. Selbst für „Ein Leben" lassen sich Beispiele nachweisen, wonach die Radierung fast Strich für Strich schon vorhandene Federzeichnungen (die sich erhalten haben) wiedergibt. Das eigentliche Mittel des Meisters, das ihm wirklich ans Herz gewachsen war, ist die Feder: damit hat er auch Unvergleichliches geleistet.

Nach ihrer Entstehungsweise also mußte das nicht zu unterschätzende Moment des Freispielerischen den Radierungen Klingers abgehen. Bis zu einem gewissen Grade lastet diese Fessel auf der Graphik seiner ersten Zeit, daß es sich nicht um eine in der Technik originale Schöpfung handelt. Dadurch ist manches ängstlich und zuwenig kühn geworden, z. B. der Baumschlag.

Das erste, was ihn hieraus gerissen, war seine wohl unter dem Einfluß Goyas entwickelte Kunst der Aquatinta. Die Studien und Versuche dazu reichen bis in das Jahr 1879 zurück. Sie finden ihren Höhepunkt in solchen herrlichen Blättern wie der ersten Fassung vom „Elend" (S.* 249), dem verworfenen siebenten Blatt zum zweiten Teil

* Hans W. Singer: Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke, Berlin Kl. 4°. 1909



Max Klinger — Aus der Brahmsphantasie — Evokation

„Vom Tode". Es gibt kaum ein wunderbareres Schwarzweißblatt! Das ist graphisch gedacht; da ist die Eigenart des jeweiligen Mittels auf die köstlichste Art bis zum letzten erschöpft! Wenn demgegenüber die endgültige, größere und gestochene Fassung gewaltiger wirkt, so ist das nur, weil es uns schwerfällt, Klingers Blätter unbefangen, von dem rein künstlerischen Gesichtspunkt aus, zu empfinden. Das überwältigende Gedankliche und die Beherrschung der plastischen Form reißen uns mit fort, so daß uns keine Besinnung übrigbleibt, das Stilistische einzuschätzen.

Dieses wachsende zeichnerische Können, das gesteigerte, scharfe Erfassen der plastischen Formen haben nun ganz bestimmend in die Entwicklung der Klingerschen Radierkunst eingegriffen. Der Sinn für die präzise Gestaltung des Realen wuchs ständig, und in seinem Kunstempfinden trat das Gefühl für das Stilistische weit zurück.

Der Niederschlag von diesem Stimmungsumschwung ist in Klingers Graphik leicht genug zu verfolgen. Der Künstler nahm zunächst alte Platten wieder hervor, schliff die radierten Figuren, vornehmlich das Karnat, aus und ersetzte sie durch neue, dieses Mal mit dem Grabstichel hergestellte. So zeigt die 1891er Ausgabe von „Ein Leben" die Platten Prefacio II (S. 128) und „Ins Nichts zurück" auf diese Weise umgewandelt: ähnlich erging es der letzten Platte vom zweiten Teil „Vom Tode", „An die Schönheit" (S. 241). Dann schritt er auf dem einmal eingeschlagenen Weg noch weiter, kassierte acht der bereits radierten Platten aus der letztgenannten Folge und ersetzte sie durch gestochene Varianten, während drei, „Versuchung" (S. 238), „Tote Mutter" (S. 239) und „Zeit und Ruhm" (S. 240) überhaupt gleich in Form von Stichen entstanden sind. Schon während der jahrelangen Arbeit an der „Liebe" ging er zum Stich, in großem Format und mit großen Figuren über. Mit der Liebe des Plastikers für die ewig belebte, quellende Form arbeitete er seine nackten Gestalten sorgfältig und augenfällig unter Inanspruchnahme des exakten Instruments heraus.

Auf seine Schwarzweißkunst hat das selbstverständlich die Wirkung ausgeübt, daß sie sich gezwungen sah, immer mehr und mehr das letzte Wort selbst zu sagen und auf zwei Stützen, auf die andere Künstler herrliche Erfolge aufgebaut haben, ganz zu verzichten, auf die Andeutungskraft und auf die selbständige Linie. Schließlich hat Klinger so wenig Wert auf die Eigenart der Technik und deren folgerichtige Entfaltung gelegt, daß er die verschiedensten, sich widerstrebenden Techniken auf ein und dieselbe Platte nebeneinandersetzte. Es stand eben vor seinem geistigen Auge die beabsichtigte Wirkung fertig da, und als er zur Ausführung schritt, griff er jeweils zu dem Mittel, das zufällig am naheliegendsten war und das dazu bestimmt schien, die Wirkung am schnellsten zu erreichen.



Max Klinger — Titelblatt zu den Rettungen ovidischer Opfer

Es ist klar, daß ein Meister, der so viel aufgab und trotzdem eine solche Größe entfaltete, andere gewaltige Hilfsmittel zu seiner Verfügung haben mußte. Sie bestehen bei Klinger aus seiner vielgestaltigen, unerschöpflichen, und man darf das Wort in diesem Falle wirklich gebrauchen, erhabenen Formenphantasie und aus seiner Zeichenkunst.

Wie spielend leicht fließen ihm die formalen Eingebungen von allem Anfang an! Er setzt ein entzückendes Figürchen auf die ,,Schaukel" (S. 70) und am anderen Ende einen Adler, von dem man deutlich gewahrt, wie er seine Seite der Schaukel mit einiger Anstrengung niederdrückt. Beide sind keineswegs gesehen, sondern dank einer Meisterschaft des Veranschaulichungsvermögens im Geist konstruiert. Wie wunderbar weiß er das zweite ,,Titelblatt zu den Rettungen" (S. 38) zu gestalten, so daß der Aufbau der sonnig-friedlichen Landschaft die Entfaltung der Ornamentik mit der klassischen Plastik als Mittelpunkt und endlich die genremäßige Menschenszene sich eng verschmelzen zu einem Bild, das uns nicht anders wie ein kristallisierter Sehnsuchtsseufzer nach der alten Herrlichkeit von Hellas vorkommt! Man hat Schiller seines Tells wegen gepriesen, den er geschrieben,

ohne je die Schweiz besucht zu haben. Aber was ist das im Vergleich zur Schöpfung solcher Bilder, wie „Kämpfende Kentauren" (S. 55), „Mondnacht" (S. 56), „Bergsturz" (S. 57), von einem Meister, der damals noch nie auch nur in der Nähe der Alpen gewesen war!

Welche berauschende Konvention für die Darstellung des nackten Menschen bietet uns der Künstler im „Prefacio I" (S. 127), in der „Verführung" (S. 130), im „Widmungsblatt" von Eine Liebe (S. 157), in „Amor schießt auf Mädchen" (S. 254), im „Weiblichen Halbakt" (S. 280) und in vielen der kleinen Vignetten und Ausgabezeichen (S. 288, 290, 292, 313, 317). Wie ganz herrlich verleiht er unserer ununterdrückbaren Sehnsucht nach transzendenten Idealen Ausdruck in den Blättern der Brahmsphantasie „Akkorde" (S. 183), „Evokation" (S. 201), „Die Schönheit" (S. 213).

Und doch ist das alles nicht dasjenige, was Klinger unter all den anderen heraushebt, was ihn zu dem Einzigen macht. Ihm ist es wohl zum erstenmal in der Geschichte der Kunst gelungen, uns eine Verschmelzung von Denken und Empfinden darzubieten, die uns zwingt, sie als geglückt, als überwältigend anzuerkennen. Inwieweit ein Werk der bildenden Kunst den Verstand ansprechen darf, ist ja immer Gegenstand der Erörterung gewesen, einer Erörterung, die schließlich stets auf eine Abweisung hinauslief. Es ist seltsam, daß nun gerade die Zeit, in der man den Wert der Empfindung auf das schärfste hervorgehoben hat, uns zugleich den Meister schenkte, der uns zu guter Letzt doch eine überzeugende, durchgeistigte Kunst bringen sollte. Daß sie überzeugte, lag eben nur daran, daß endlich einmal einer entstanden war, dessen bildende Kunst ein Inhalt auszeichnete, der sich zu behaupten imstande gewesen wäre, in welcher Form auch er sich uns geboten hätte. Alle die „gedankenvollen" Meister, deren Werke wir im günstigen Fall mit einem wohlwollenden Lächeln hingehen lassen, gewöhnlich aber abweisen müssen, erleiden dieses Schicksal nur wegen der Lücke, die zwischen ihrem Wunsch und ihrem Vermögen klafft. Wenn schon wahrhaftige, starke Empfinder selten geboren werden, so werden es große Dichter noch seltener: und gerade die bildenden Künstler, die nichts von der Verstandeszucht des Denkers ahnen, haben sich immer so leicht getäuscht, indem sie unklaren, hochtrabenden Ehrgeiz für das Anzeichen einer philosophischen Begabung hielten. Nehmen wir die deutsche Schule von vor hundert Jahren, die so gern von der Technik als etwas Nebensächlichem, Verächtlichem sprach und sich mit ihrem Hochhalten der „Idee des Ganzen" brüstete: wann hätte einer unter ihnen auch nur ein einziges Mal ein Bild geschaffen, das uns einen neuen, großen, wertvollen Gedanken mitgeteilt hätte! Der Wunsch verleitete sie oft genug zum Anlauf; aber mangels wirklicher Begabung und jedweder Vorbildung führte er eben nicht weiter als bis zur Platitüde.

Die achtziger und neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts waren eine große Zeit. Überlieferungen, an denen zwei Jahrtausende kaum, jedenfalls nicht mit Erfolg, gerüttelt haben, waren gefallen. Heute lehren sie schon in den Schulen die Genesis nicht mehr als Dogma, sondern als Allegorie. Pfarrer besprechen die sechs Schöpfungstage mit ihren Konfirmanden als Äonen. Vor einem Menschenalter wäre das undenkbar gewesen. In ernster (Nietzsche, Ibsen) und in satirischer Weise (Shaw, Hartleben) ist uns die Wurmstichigkeit und Unhaltbarkeit der gang und gäben Moral aufgedeckt worden. In unseren Anschauungen über das Verhältnis der Geschlechter zueinander oder der verschiedenen Bevölkerungsklassen zueinander ist in fünfundzwanzig kurzen Jahren ein völliger Umschwung eingetreten. Binnen kurzem wird die Hörigkeit völlig der Selbständigkeit der Frau gewichen sein: statt die Massen auszubeuten, verpflichten sich heute die wenigen freiwillig, sie zu stützen.

Zur Seite der wissenschaftlichen und dichterischen Philosophen, die uns alles das jüngst offenbart haben, müssen wir den künstlerischen als wahrlich nicht einen der schlechtesten Mitarbeiter stellen. Denn wie auch Klinger die Fragen anschnitt, ob ernst oder spottend, hat er sich immer den Helden der Feder ebenbürtig gezeigt.

Seine Rettungen ovidischer Opfer kennzeichnen von vornherein einen Mann, der einen Grad von Schulweisheit sein eigen nennt, den die Künstler von ehedem in ihrer Hoffart für philiströs erklärt haben würden. ,,Rettung" ist ein literarwissenschaftlicher Ausdruck, der nur dem Buchmenschen geläufig ist. Lessing hat die bekanntesten deutschen ,,Rettungen" geschrieben, aber wer auch unter den Gebildeten, der die Hamburgische Dramaturgie, den Laokoon, sämtliche Dramen und meinetwegen auch die Lessingschen Fabeln gut kennt, hätte je die ,,Rettung des Cardan" oder die ,,des Lemnius" gelesen? Eine ,,Rettung" ist eine wissenschaftliche Ehrenrettung, die Wiedereinstellung irgendeines historischen Charakters, den die Geschichte oder den die früheren Beurteiler schnöde verunglimpft haben. Klinger nimmt drei Geschichten des Ovid hervor, tut so, als habe der alte römische Dichter sie falsch erzählt und gibt die Begebenheiten wieder, so wie sie sich wirklich zugetragen haben sollen. Die Pointe seiner Satire besteht darin, daß die Helden und Heldinnen Ovids in Klingers ,,Rettungen" bedeutend schlechter wegkommen als im Original. Das ist alles mit so viel Wissen und Witz erfunden und entwickelt, wie es nur einem Geistesaristokraten im Unterschied zum Gefühlsaristokraten gelingen kann.

In Eva und die Zukunft kommentiert er den zweifelhaften Gewinn, mit dem uns die Religion durch ihren Kult des Todesschreckens geschenkt hat. In drei Stufen wird er uns klargelegt. Zuerst haben es die unabwendbaren Naturkräfte auf den Menschen ab-



Max Klinger Aus: Eva und die Zukunft Die Schlange

gesehen und ihm die Angst vor dem Tod gelehrt. Doch der Schrecken und das Grausen, die Blitz, Erdbeben, wilde Tiere ihm einjagten, reicht noch lange nicht heran an das, was er zu leiden hatte dadurch, daß der Mensch sich gegen den Menschen wendete. Und auch dieses Elend ist noch ein Nichts gegen die Marter, mit der ihn die nachklassischen Religionen gepeinigt haben durch ihre Lehren vom Schrecken nach dem Tode, von der ewigen Verdammnis. Hat Klinger vielleicht die erste Anregung zu dem Gedankengang aus dem fünften Titel von Nietzsches „Morgenröte" geschöpft?

Daneben tritt Klinger ein für die Frau gegenüber der biblischen, billigen Auffassung, die ihr die Schuld der Sünde beimessen will. Aus ihrem Wissensdrang gegenüber der männlichen Trägheit, zunächst aus dem Wunsch nach Selbsterkenntnis, ist der „Fall" geboren worden. Selbst die von Männerhand festgesetzte Darstellung zollt ja somit dem „Handeln" gegenüber dem schlaffen Nichtstun ihren Tribut, aber verzerrt die Konsequenzen, die sie daraus ziehen müßte.

Die gleichen Gedanken verfolgt Klinger in seinem „Leben" weiter. „Prefacio I" ist ein flammender Protest gegen die Situation, die, weil sie in der Bibel steht, unbeanstandet blieb, wonach jene Macht, die zu strafen hatte, ihr Opfer durch eine unwahre Versprechung erst in die Sünde hineinlockte. „Prefacio II" entlarvt die Feigheit des einen, selbstsüchtigen Geschlechts, das es jahrtausendelang mit angesehen hat, wie das andere,



Max Klinger — Aus: Vom Tode: zweiter Teil — Die tote Mutter

das ihm die Kastanien aus dem Feuer geholt hat, dafür mit Schande gebrandmarkt blieb. Dann greift Klinger verschiedene Stufen des Elends heraus, auf die die Frau bis zu einem trostlosen Ende sinken kann. Er verfolgt aber nicht das Schicksal einer Frau. Man braucht das nur mit ähnlichem zu vergleichen, z. B. mit Hogarths bornierter, selbstgefälliger Folge oder jener von Besnard, die sich nicht im entferntesten zu gleichem Ernst oder gleicher Menschlichkeit emporschwingt, um die richtige Achtung vor unserem

Meister zu bekommen. Klinger schafft eine Folge aus Mitleid für die Heldin, aber er ist viel zu reif, um sie selbst als schuldlos hinzustellen und dadurch das Vorurteil gegen eine einseitige Auffassung zu erwecken. Wunderbar ist, wie er dem Opfer Trost zuspricht durch den herrlichen Hinweis auf Einen, der noch mehr gelitten hat (S. 139), und auf die endliche völlige Erlösung in der erinnerungslosen Stille des ewigen Nichts (S. 141).

In der ersten Folge vom „Tode" greift er die uralte Totentanzidee auf, daß der Tod schnell und zu jeder Zeit an den Menschen herantritt. Kein Künstler vor ihm aber, auch Holbein nicht, hat den schlichten Inhalt in eine so quellend reiche Form gekleidet. Den weit tieferen Gedankengang, daß der Tod unser menschliches Groß und Klein ausgleicht, entwickelt er in der zweiten Folge. Hier hebt ein Blatt an mit der Betrachtung über die winzige Ohnmacht menschlichen Wirkens gegenüber dem Walten eines auch heute noch von uns ganz unergründeten Weltenschicksals. Einem ersten Dreiklang, der Tod und die Spitzen der Gesellschaft, „Herrscher" (S. 231), „Genie" (S. 233) und „Philosoph" (S. 232), folgt ein zweiter, der Tod und die Massen: „Pest" (S. 234), „Krieg" (S. 235) und „Elend" (S. 236). Ein Gesang auf die unvernichtbare Hoffnungsfreude des Menschen, auf seine unbesiegbare Spannkraft auch angesichts des Unabwendbaren stellt das Zwischenblatt „Und doch" dar (S. 237). Endlich bringt er den Tod in seiner grausamsten Gestalt, als hinterlistigen Verrat („Versuchung", S. 238), als bitter-trauriger Untergang im neuen Leben („Tote Mutter", S. 239), und als Zersetzung der Tat („Zeit und Ruhm", S. 240), um zuletzt das Ganze in eine versöhnliche Harmonie ausklingen zu lassen durch den Hinweis, daß wir doch etwas haben, das uns für all die Unbill entschädigen kann — die Schönheit in der Natur und in der Kunst. Ursprünglich sollte auf dem Blatt „An die Schönheit" (S. 241) noch Frau Venus — die von Menschen-, von Künstlerhand geschaffene Schönheit — erscheinen. Aus Gründen der Komposition hat der Meister sie dann entfernt und den Gedanken nur in der Unterschrift zum Ausdruck bringen lassen.

Die Naturwissenschaftler und die Philosophen haben uns viel gelehrt über den Ausgleich der Kräfte: aber wo fände man ein Axiom gedruckt, das mit gleicher Prägnanz oder auch nur ähnlicher Eindringlichkeit uns die Situation sozusagen klarlegte wie die Schönheit (S. 213) in der Brahmsphantasie, bei der uns wie mit einem Blitzeszucken die Erleuchtung kommt, Tausende müssen in Elend und Häßlichkeit untergehen, damit ein einziger in Schönheit erstehen kann.

Wer das Bild sieht, den durchzieht der Gedanke schneller, als man ihn in noch so wenigen Worten mitteilen kann. Was selbst der erhabenste Weltweise und der erleuch-



Max Klinger — Menzel-Festblatt

tetste Dichter nicht kann, das vermag hier der Künstler. Denn jene kennen doch nur ein Nacheinander, dieser aber verfügt über ein Zugleich. Was neben ihm nur noch dem modernen Musiker beschieden ist, die Macht, in uns mit einem Schlag eine Welt von Gedanken auszulösen, die alle jene auf das Wort angewiesene Menschen nur mittels einer lang ausgedehnten Anstrengung anregen können, gibt dem bildenden Künstler seine eigentümliche Stellung von besonderer Geltung.

Damit ist auch die Frage, wieweit der Künstler berechtigt ist, Gedanken und nicht bloß Gemütsstimmungen zu vermitteln, nach der anderen Seite hin gelöst. Wenn er sie uns auf eine Weise bieten kann, wie es niemand anders vermag — und daß er das kann, haben wir eben festgestellt —, so betätigt er sich in einer sinngemäßen, stilvollen Art. Es ist ein müßiger Einwand, zu sagen, Gedankliches sei an das Wort gebunden. Aber, die Gedanken müssen auch des Mitteilens wert sein und in einer spezifisch-künstlerischen Weise mitgeteilt werden.

Das Sammeln von Klingers Blättern ist für uns in Deutschland so aktuell, daß ich mich nicht weiter darüber zu verbreiten brauche. Daß die Preissteigerung von der Zeit, als Klinger nach Deutschland kam, bis zum heutigen Tage ungeheuer ist, ist nicht verwunderlich. Im Jahre 1893 kaufte ich die Blätter für das Dresdener Kupferstichkabinett in Mengen zum Preise von 6 Mark das Stück, vom Künstler selbst. Im Jahre 1907 brachte es ein Blatt auf 4455 Mark. Die „Tote Mutter", für die ich damals 100 Mark gab, wird jetzt mit 1200 Mark angesetzt. Die radierten Skizzen, die 1883 mit 40 Mark verausgabt wurden, kamen auf einer Versteigerung 1910 auf 2700 Mark zu stehen. Aber auch die späteren Sachen, die erschienen sind, längst nachdem Klingers Ruhm unbestritten feststand, sind ähnlich gestiegen. So kam der zweite Teil „Vom Tode", 1899 mit 900 Mark — (schon ein recht hübscher Preis für ein graphisches Werk zu der Zeit) — ausgegeben, bereits auf der Dunsingschen Versteigerung auf 4500 Mark zu stehen. Die 1895 für 400 Mark erschienene Brahmsphantasie ist heute schwerlich unter 3500 Mark zu haben, wenn einem nicht ein Glückszufall widerfährt, und die erste Ausgabe von „Ein Leben" kostete 1883 450 Mark, 1908 aber 6700 Mark!

Von den frühen Folgen sind die „Rettungen ovidischer Opfer" und „Amor und Psyche" die lautersten und formvollendetsten. Dann würde ich den Sammlern die „Intermezzi" und „Eva und die Zukunft" ans Herz legen. Wer sich die beiden Zyklen „Vom Tode" sowie die „Brahmsphantasie" leisten kann, hat das Grandioseste, was Klinger geschaffen hat, in seinen Besitz gebracht. „Ein Leben" in der großen Ausgabe ist wichtig als eine bedeutsame Kundgebung eines unserer fortgeschrittensten Geister. Den „Handschuh"

und auch die ,,Liebe", sowie die ,,Dramen" könnte man schon eher missen, jene als zu episodenhaft, diese wegen einer gewissen Aufdringlichkeit des Programms. Als Naturanschauung, viel mehr denn als Kunststil sind die ,,Landschaften" (Op. VII, S. 123—126) prachtvoll, und unter den Einzelblättern gibt es noch so wuchtige Blätter, wie das ,,Menzelfestblatt" (S. 268), den weiblichen ,,Halbakt" (S. 271), die ,,Penelope" (S. 276) und so entzückende wie der gestochene weibliche ,,Halbakt" (S. 280), ,,Phantasie und Künstlerkind" (S. 262) und die vielen Vignetten und Exlibris (S. 283, 290, 292, 306, 307, 313, 317 usw.).

Als vor vier Jahren der Klingersche Oeuvrekatalog erschien, war tatsächlich ein längerer Stillstand in des Meisters Produktion eingetreten. Die großen monumentalen Arbeiten für Leipzig, dann die gewaltigen Plastiken, der Beethoven, der Brahms, das Drama, der Wagner hatten seinen Sinn von der Kleinarbeit — räumlich gesprochen — abgelenkt. Er bekannte auch damals, daß die Bildhauerarbeit seine Hand für Nadel und Stichel zu schwer gemacht habe. Mittlerweile hat er das widerrufen, was wir als Zeichen dafür annehmen dürfen, wenn wir es nicht auch anderswie wüßten, daß sein Interesse wieder der Graphik sich zuneigt.



Max Klinger Ex libris

In diesen vier Jahren sind an großen Arbeiten vollendet worden die endgültigen Fassungen von ,,Herrscher" (S. 231), ,,Philosoph" (S. 232) und ,,Krieg" (S. 235), sodann die ,,Sehnsucht" und das große Gedenkblatt für die Mitarbeiter an der Hygieneausstellung. Zwei Selbstbildnisse, abgesehen von der Buchauflage des einen, sehr seltene Blätter, haben ihren besonderen Reiz. Endlich kommen 14 neue Exlibris in Betracht, unter denen die von Haferkorn und von Singer hervorgehoben seien, um nur zwei zu nennen. Sonst gibt es nur eine kleinere Aquatintastudie, eine stehende Frau.

Gegenwärtig aber hat der Meister eine große Folge, in der Märchen und Mythologie verschmolzen zu sein scheinen, angefangen. Auserwählte, die schon etwas davon zu Gesicht bekommen haben, sprechen von fünfzig Blatt größeren Formats. Demnach stünde ein zweites Aufblühen Klingerscher Graphik in Sicht, dem wir alle mit großen Erwartungen entgegensehen können. — — —

Stauffer ist heute schon 13 Jahre tot, und mancher Leser mag sich wundern, ihn nicht im vorigen Abschnitt zu finden. Es liegt mir zunächst einmal in diesem Buch nicht soviel daran, eine streng geschichtliche Darstellung zu bieten, für die vielleicht sowieso der nötige Abstand noch nicht zu gewinnen wäre. Auch späterhin werden der eine oder der andere Künstler von den vielen, die ihren Standort gewechselt haben, gerade dort eingestellt werden, wo sie mir unter die Feder kommen, und ich betrachtete es in diesem Werke nicht als meine Aufgabe, unter Aufwand von viel Zeit und Scharfsinn festzustellen, ob Kalckreuth z. B. den Weimaraner, Karlsruher, Stuttgarter oder Hamburger Meistern am besten beizugesellen wäre.

Stauffer jedoch gehört in der Tat in den gegenwärtigen und nicht in den vorigen Abschnitt. Denn obwohl er nicht mehr unter den Lebenden weilt, ist seine Erscheinung und seine Kunst so eng verknüpft mit jenen der übrigen Meister dieses Kapitels, daß ich ihn wo anders gar nicht so gut hätte unterbringen können.

Stauffer ist der Pfadfinder einer neuen Technik, richtiger gesagt, Pfadfinder der Wiederbelebung einer alten Technik, des Linienkupferstichs, geworden. Der Linienstich ist im Verlauf des 19. Jahrhunderts bekanntlich zu einem Schrecken geworden, hauptsächlich, wie man leicht feststellen kann, an der Hand jener uferlosen Raffaello-Santi-Verehrung, die bis zu einem gewissen Grade eine geistlose Nachbetung der Renaissancekunst überhaupt mit sich im Schlepptau führte. Am frühesten ist den Vertretern des in einer unglaublichen Manier erstarrten Linienstichs von Seymour Haden ein Sündenregister vorgehalten worden. Stauffer selbst hat sie derb und treffend geschlechtslose Drohnen genannt. Wenn er zum Stichel griff, in den er sich schließlich ganz und gar verliebte, so suchte er natürlich etwas ganz anderes zu erreichen als die Mitglieder der Longhi-, Toschi- und Morghenschulen, mit ihren Absenkern bis zu den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts herab.

Kleine Ursachen erzielen oft große Wirkungen. Eine völlige Äußerlichkeit, die an und für sich eigentlich nichts mit der Kunst zu tun hat, ist die Grundlage und bot die Möglichkeit der Staufferschen Graphik. Es ist die verhältnismäßig neue Erfindung des Verstählens von Kupferplatten. Schon Dürer ließ sich dazu verführen, mit dem Stichel immer delikater und feiner zu arbeiten. Auf Blättern, wie z. B. dem ,,Wappen mit dem Hahn" oder ,,Adam und Eva", ist die Modellierung bereits außerordentlich zart. Aber er kam davon zurück zu einer robusteren Stichelführung, weil es sich bald herausstellte, daß so eng und fein gestochene Platten keine genügende Anzahl von guten Abdrücken hergaben, um sie lohnend zu machen. Damals kannte man eben noch nicht dieses Mittel

der Verstählung, das die feinste Behandlung in einen Zustand versetzt, der eigentlich eine unbegrenzte Zahl von Abzügen gestattet. Stauffer kam es zugute. Er ging gleich einen Schritt weiter und arbeitete sich eine neue Technik des Stichels heraus, die die alte, durchgebildete Kreuzlagenmanier aufgab und dafür eine neue, an die Führung der feinen Radiernadel anklingende, entwickelte, die aus dem Vorteil der Verstählungsmöglichkeit die äußersten Konsequenzen zog. Man nannte sie in der Folge auch die Stichradierung.

Stauffer begann als Maler, ich glaube wohl einzig und allein aus dem Grunde, weil zu jener Zeit der Maler als Inbegriff des Künstlers an sich galt. Schon in seiner Malerei äußerte sich die eigentliche Begabung, die in ihm steckte, ziemlich klar. Die graphische Periode, die sich überhaupt nur auf die Dauer von vier Jahren bei ihm erstreckte, und in der er ein Ganzes von 37 Platten schuf (darunter befinden sich aber eine größere Anzahl von Versuchen und angefangenen Arbeiten, so daß sich die Zahl der wirklichen Graphiken nur auf ein- oder zweiundzwanzig beläuft), war eine Übergangszeit, in der diese Begabung zum Durchbruch kam. Zuletzt hat er nur noch gebildhauert, leider nicht lang genug, ehe er starb, um auf diesem, seinem eigentlichen Gebiet, zu einem Abschluß zu gelangen.

Des Bildhauers ungestüme Liebe für die Form beherrschte ihn, auch wenn er graphisch arbeitete. Mit unendlicher Sorgfalt und einem fast wonnigen Behagen verfolgt er die kleinsten Abweichungen und Ausbuchtungen der Form. Man hat das Gefühl, er muß mit Genuß seine Hand über die Gegenstände haben streichen lassen, und wie der sensible Finger die zarteste Modellierung verspürte, so hat sie sein Auge aufgenommen und sein Stichel wiedergegeben. Lehrs hat sehr treffend bemerkt von dem großen männlichen Akt: „Wenn etwas an dieser erstaunlichen Leistung zu tadeln wäre, so ist es vielleicht die Übermodellierung der Hände und Füße, die mehr den Eindruck einer schönen Bronze mit ihren metallischen Reflexen machen, als der menschlichen Haut." Es war naheliegend, daß ein Meister mit solchen Idealen bald von der Radiernadel zum Stichel übergehen mußte. Er hat den alten Stichelstrich, der anschwillt und abschwächt, wodurch er die „Farbigkeit" gewinnt, der außerdem sich einem strengen Führungssystem unterwerfen mußte, aufgegeben. Statt dessen hat er ganz leichte, fast hingehauchte, mehr oder minder parallel gelegte Linien gegraben, mit seltener und als solche nicht erkennbarer Kreuzlage. Er hat aber wenigstens noch eine wirkliche Linienführung ausgeübt und sich nicht wie Ferdinand Gaillard in Paris (der sein Vorgänger in der Ausnutzung der Verstählungsmöglichkeit war) mit einer überaus kleinlichen, charakterlosen Strichelei begnügt, die mit ungeheurem Aufwand ein Ergebnis zeitigt, das doch



Karl Stauffer — Des Künstlers Mutter (zweiter Zustand)

zu guter Letzt von jeder besseren Photogravüre aus dem Feld gejagt wird. Die Arbeiten beider sind dem Drucker gegenüber von einer Vergänglichkeit wie die Kaltnadelplatten und würden unverstählt kaum für mehr als ein Dutzend Abdrücke herhalten.

Stauffer hat eine Anleitung von seinem Freund Halm erhalten und benutzte Lalannes Handbuch: in der Hauptsache hat er sich aber selbst die Technik beigebracht. Von diesem Holz sind ja gerade die Leute, die Neues auf technischem Gebiete bringen, und Stauffers Stichradierungsmanier ist eine solche Neuerung von sehr starker Bedeutung gewesen.

Im übrigen fehlte es ihm an vielem, was zu dem hervorragenden Künstler gehört, oder sagen wir gerechterweise, in dieser vierjährigen Graphik vermissen wir viel. Sie zeigt keinen Geschmack, und sie verrät einen absoluten Mangel an Phantasie. Es ist schon schlimm, wie fast alle seine Köpfe in der Platte sitzen: sie sind alle um vier- bis sechsmal zu groß für den Rahmen, der sie umspannt. Man hat stets den Eindruck von Menschen, die durch kleine Dachluken statt durch Fenster schauen. Die Wiedergabe der Epidermis sozusagen hat ihn vollauf beschäftigt, genauer gesagt, die Anwendung der Technik in der Wiedergabe dieser Epidermis. Man wird nicht behaupten können,



Karl Stauffer Liegender Frauenakt

daß er uns ahnen läßt, was ein Keller, ein C. F. Meyer, ein Freytag, ein Menzel wirklich war. Besser gelingt es ihm scheinbar bei den Frauen, die Seele durchblicken zu lassen, und doch kommt das uns vielleicht nur so vor, weil die Frauen, die er uns bringt, nicht öffentliche Berühmtheiten waren, wir somit keine Mittel haben, seine Kunst der psychologischen Schilderung hier nachzuprüfen.

Das schönste Blatt von Stauffer ist zweifellos das Bildnis seiner Mutter (L.* 28). Gleich dahinter kommt die Wally, der liegende Frauenakt (L. 22). Der große männliche Akt (L. 23), ursprünglich mit Anklang an Holbeins toten Christus konzipiert, ist bereits oben als technisches Meisterstück angeführt, leider ist er aber als Darstellung ein Torso geblieben und von einer so unsagbaren Nüchternheit, daß man es nicht leicht hat, Freude daran als an einem Bild zu haben. Vorzüglich sind sodann die beiden Bildnisse Peter Halms (L. 10 und 33) und diejenigen von Meyer (L. 29), mit dem allerdings etwas erzwungenen Beleuchtungseffekt und Freytag (L. 30); endlich noch die kleine Eva Dohm (L. 20).

Entschieden in zweite Linie gehören die beiden Bildnisse Menzels (L. 12 und 13), die von Kühn (L. 24 und 25), das von der Schwester Sophie (L. 8), die große Dohm (L. 9),

* Max Lehrs: Karl Stauffer-Bern, Ein Verzeichnis, Dresden Kl. 4°. 1907

die Gottfried Kellers (L. 36 und 31), der Freytag im Garten (L. 22), das Selbstbildnis mit der Zigarre (L. 5) und das große Selbstbildnis (L. 3), sowie die Zwanglosen (L. 21).

Alles übrige kommt nur für den Spezial-Stauffersammler in Betracht. Der stehende weibliche Akt (L. 2) hat gewiß einen großen Reiz, aber er ist ja auch nur ein Torso und im Ätzdruck unvollendet hinterlassen worden.

Alte, bei Lebzeiten Stauffers abgezogene Drucke sind sehr selten geworden und werden mit Hunderten von Mark bezahlt. Als Stauffer im Jahre 1886 dem Dresdener Kabinett einen Druck vom weiblichen Akt (L. 22) mit 50 Mark ansetzte, schrieb er dazu: „er ist zwar nicht billig, in Anbetracht aber, daß er wohl der einzige Stich eines Malers sein dürfte seit geraumer Zeit, scheint mir der Preis nicht übertrieben.“ Heute wird er schwer für fünfhundert zu haben sein. Es gibt zahlreiche, teilweise recht gute, teilweise minderwertige Neudrucke. Im Prinzip müßten die Drucke von den verstählten Platten heute noch ebenso gut sein wie die in Stauffers Tagen abgezogenen. Es kommt auf den Drucker und das Papier an. Die Einzelheiten für jede Platte findet der Sammler sorgfältig angegeben in dem Oeuvrekatalog von Lehrs.

Was Stauffer im Laufe seiner kurzen Karriere nur anbahnen konnte, den Weg zum Erfolg als Plastiker, hat Ernst Moritz Geyger auf beträchtliche Entfernung durchmessen. Als Maler ist er nur ganz wenig hervorgetreten: sein langer Aufenthalt in Florenz, während dessen er sich frühzeitig in die alten Italiener vertiefte, hat es mit sich gebracht, daß er auf eine koloristische Stilisierung das Hauptgewicht legte, und daher in der Zeit des Pleinair und des Impressionismus, in die er sozusagen hineingeschneit kam, keinen rechten Anklang finden konnte. Das hat wohl auch auf seine Pinselproduktion eine Rückwirkung ausgeübt. Wie er als Mensch doktrinär und bis zum Äußersten ein Freund der Theorie ist, so ist er es auch als Künstler. Man konnte ihm in noch so friedlicher Absicht begegnen, gleich gab es eine Vorlesung über Kunstideale und Kunstziele, und mit schonungsloser Strenge wurde einem der rechte Weg gewiesen. Es ist als ob dieser Künstler sich gegenüber dem Schicksal und dem Menschengeschlecht verpflichtet fühlte, ein volles Maß der Arbeit für die verlangte pekuniäre Entschädigung zu bieten, und als ob er fürchtete, man möchte ihn der Leichtfertigkeit zeihen, wenn er irgend etwas nicht bis in das kleinste Detail vollendete. Eine seiner Hauptplastiken ist die etwa dreiviertel Meter große Bronzegruppe, Löwe ein Nilpferd angreifend. Der Löwe ist dem Hippopotamus auf den Rücken gesprungen und beißt sich in den Nacken ein, so daß das wuchtige Tier im rasenden Schmerz den Kopf zurücklehnt und den Rachen weit aufreißt. Die Bronze ist auf einem Postament gedacht, so daß sie dem normalgroßen Menschen in

Augenhöhe gegenüber zu stehen kommt. So aufgestellt kann man zwar die Bewegungen und die Formen genau auf sich wirken lassen, *man kann aber nicht in den Rachen des Nilpferdes hineinsehen*. Nichtsdestoweniger hat sich Geyger es nicht nehmen lassen, die Rachenhöhle bis in den tiefsten Schlund herab, in unglaublich peinlicher Weise mit dem Stichel (nach erfolgtem Guß) realistisch durchzuarbeiten. Das heißt, er lieferte eine tage- und wochenlange künstlerische Arbeit rein des Prinzips wegen: sehen kann man sie nicht. Dazu müßte man auf einen Tritt klettern, was man ja im Salon oder in den Galerien nicht kann, und auch dann möchte man eine Lupe und eine künstliche Beleuchtung des Racheninnern haben, um wirklich sehen zu können, was der Künstler da geschaffen hat. Nüchtern und sachlich betrachtet ist das eine ungeheure Kraftvergeudung gewesen; sie ist aber für Geyger besonders charakteristisch.

Dieser Standpunkt ist auch schließlich derjenige seiner Graphik geworden: wie Stauffer gelang er erst nach und nach hierzu. Im Schwarzweiß war sein Hauptfach wie in der Plastik das Tierbild.

Geyger begann mit einigen auf Verlegerbestellung gemachten Hirschstücken, bei denen er aber Rücksicht auf fremde Wünsche nehmen mußte. Dann aber erschienen die Löwen, die Affen, die Elefanten, der Marabu. Bewegungen und Körperbau der Tiere sind mit photographischer Treue und doch mittels einer lebensvollen, individuellen Technik wiedergegeben. Königlich faul liegt der alte Wüstenraufbold auf einem erhöhten Brett ausgestreckt, während beinahe ebenso träge seine Gefährtin aus der Pfanne am Boden säuft. Die ganze schwüle, geruchdurchsättigte Luft des Raubtierkäfigs weht uns entgegen. Die Elefanten mit ihren plumpen Gliedern und klugen, kleinen Augen lassen ihre stofflich ausgezeichnet gelungene Dickhaut von einem etwas verfehlten Putto abkehren. Der Marabu steht rechthaberisch, wie ein dünkelhafter Geheimrat, auf dem Buch mit den sieben Siegeln, das seiner Allwissenheit nicht verschlossen blieb, da. Er breitet stolz die Flügel darüber aus, die in mancher Fehde mit den lieben Kollegen ihm kräftig zerzaust worden sind. Mit schmerzlich-selbstgefälliger Miene verdreht er das Auge nach dem Heiligenschein, den ihm die Eigenliebe aufgesetzt hat. Die Affen endlich zeigen alle die Possierlichkeit, die uns in der Wirklichkeit belustigt. Große Ausdauer, eine treffliche Beobachtungsgabe und eine glückliche Hand mußten sich vereinigen, ehe sie mit solcher Unmittelbarkeit auf das Papier gebannt werden konnten. Einer hockt auf einem Buch, auf dem man die Worte „Abstammung des Menschen" liest.

Hieran knüpfen Geygers zwei bedeutendste Stichradierungen, die große und die kleine „Darwinistische Disputation". Auf dem früheren, kleineren Blatt sehen wir ein

nacktes, kleines Menschenkind, gehalten von einem Affen, umgeben von fünf weiteren Vierhändern. Alle sechse wissen nicht recht, was sie aus dem Ding da machen sollen und schlagen um Rat in einem Buch „Abstammung des Menschen" nach. Der erste, konservativ und überlegen, blickt mit unverhohlener Geringschätzung auf den Neuling herab. Ein zweiter ist sichtlich erschrocken und durch das Auftreten der neuen Erscheinung an seinem lieben alten Glauben irre geworden. Zwei andere hoffen im Buch die nötige Aufklärung zu finden, während die letzten zwei lieber unmittelbar am Original ihre Forschungen anstellen, wobei der eine schon mütterliche Instinkte verrät und zur Milchflasche gegriffen hat. Der Lichtquell liegt nicht außerhalb des Bildes, sondern geht vom Kind aus, wie bei vielen der Geburten Christi, die wir von Renaissancemalern haben. Das Karnat des Kindes ist mit überaus feiner, zarter, sorgsam geführter Linie gestochen: die denkbarst enge Lage ruft den Eindruck einer sehr hohen Plastizität hervor. Das Dreidimensionale ist viel mehr betont als die Stofflichkeit der Haut.

Wer für die Kunst Geygers Sinn hat, dem wird dieses Blatt seine Hauptarbeit sein. Es gehört aber zu den großen Seltenheiten. Die Platte gelangte in den Besitz eines Berliner Herrn, der sie, nachdem ein halb Dutzend Drucke abgezogen worden waren, unbrauchbar gemacht haben soll.

Noch einmal hat Geyger das gleiche Thema aufgegriffen. Diese letzte Fassung ist schon durch das Maß der aufgewandten Mühe und durch ihr Format ein imposantes Werk, aber es ist die Fassung, gegenüber der früheren, nicht neu genug, und so entbehrt sie doch ein wenig der Frische, wie das bei jeder Wiederholung der Fall ist. Die Zahl der Affen in der Hauptgruppe hat sich nahezu verdoppelt; außerdem ist noch ein wahrer Wald von Affen zu sehen. Es sind Hunderte, deren letzte sich als winzige Figürchen auf den Felsen des Hintergrundes verlieren. Zur Erklärung und Motivierung des Lichtes dient eine Laterne, die wir aber nur von der Rückseite schauen: ihr Licht wirft sie auf das weiße Buch und den Kinderkörper, so daß der Lichtquell ebenfalls im Mittelpunkt der Darstellung liegt. Auch bei diesem Kind ist vornehmlich die Plastizität zu bewundern, und auch hier zeigt insbesondere die eine Affenpfote das scharfe Verständnis für das Organische in der Struktur des jeweiligen Vorwurfs.

Das aber ist der Kernpunkt der Geygerschen Kunst überhaupt, der bittere Ernst, mit dem das Sachlich-Reale gegenüber dem impressionistischen Schein gewertet wird. In doktrinärster Weise erinnert er daran, daß das Wesen des Naturkörpers nicht aus dem äußeren Schein besteht, auf dem etwa die innere Struktur ruhte, sondern aus einer organischen Entfaltung, die die äußere Erscheinung gleichsam nur als Mantel über sich hängen

hat, und so will auch er, wenn er einen Gegenstand zeichnet, genetisch konstruieren und zur Erscheinung gelangen, indem er den Organismus verfolgt. Als ich einmal sein Atelier besuchte, fand ich ihn gerade bei der Arbeit an seiner großen Botticelliplatte „Der Frühling", und zwar an der Brust des Merkur stechend. Er zeigte mir, wie haarfeine Linien die Umrisse jedes Muskels und die Stützpunkte des Brustkorbs leicht skizzierten. Über diese legte er die Linien, die die Haut darstellen sollten, gewissermaßen wie sich Fett und Haut in der Natur über Knochengerüst und Muskeln legen. Wenn er eine Blume oder ein Blatt anlegte, so begann er mit der Struktur, die er mit dem Gewebe ausfüllte; es ficht ihn nicht an, daß unser Auge meistens die Struktur gar nicht wahrnimmt (weder in der Natur noch in seinem Kunstwerk), sondern nur die äußere Erscheinung zu erfassen vermag.

In diesem „Primavera"-Stich, dem Ergebnis einer fünfjährigen Arbeit, hat Geyger dieses Schaffensprinzip bis zur äußersten Konsequenz getrieben. Seine Wiedergabe zeigt uns viel mehr als der heutige Betrachter an Botticellis dunkel gewordenem Bild erkennen kann, er müßte denn, wie Geyger es getan, jeden Quadratzoll des Gemäldes auf das gewissenhafteste untersuchen. Er hat ferner lebende Modelle in eben die Posen der Figuren auf Botticellis Bild gestellt und nach ihnen genaue Aktstudien gezeichnet, um sie bei der Ausführung der Grazien usw. im Stich zu benutzen.

Es ist nicht zu verwundern, daß bei solcher Pedanterie der Stich teilweise hart, in den Florgewändern direkt gläsern geworden ist, und trotzdem er ja in gewisser Weise ein wahres Wunder von einer Wiedergabe ist, nicht so sehr befriedigt wie andere Sachen, bei denen die Hand weniger streng in starre Bahnen gezwängt worden ist. Eine wahre Ironie des Schicksals ist es, daß dieser unnachgiebige Verfechter des Realitätsprinzips zu guter Letzt doch inkonsequent wird und das noch dazu auf eine ganz unnötige, fast komische Weise. Botticelli läßt die Flora, ganz rechts auf dem Bild, Blumen — mit Verlöff, mit Verlöff (wie die treuherzige alte Lieselott immer schreibt) — speien. Nun ist es ja nicht gerade erquicklich, wenn sich jemand übergibt, aber wenn dabei nur Blumen herauskommen, und die ganze Idee so unauffällig und unanstößig durchgeführt wird wie hier, so kann man getrost sagen, was Botticelli aushalten konnte, das vertragen wir auch. Geyger hat aber das Motiv in prüder Weise abgeändert und somit selbst seine Hauptabsicht, eine gewissenhafte Wiedergabe zu schaffen, in leichtfertiger Weise durchkreuzt.

Gläsern und spröde sind auch die „Ansicht von Montreux" und ganz besonders das „Bildnis von Helmholtz" ausgefallen. Viel besser ist das kleine „San Miniatoblatt", ausgezeichnet das „Antonello da Messina-Bildnis". Mit der feinen Wiedergabe der „Philips



Franz Stuck Forellenweiher

Koninck-Landschaft" dagegen hat Geyger nicht nur ein neues, vortreffliches Blatt den anderen angereiht. Es ist so wesentlich anders, als die übrigen Sachen, daß man das Gelingen dieser so abweichenden Arbeit doppelt und dreifach hoch anschlagen muß. Merkwürdig phantasielos und unbefriedigend dagegen sind die Allegorien der „Riese (Dem Großen)" — ein Panblatt — und „die Gemeinheit von der Klugheit beleuchtet".

Mit Männern wie Klinger, Stauffer und Geyger war auch insofern eine neue Ära angebrochen, als es endlich einmal wieder umfassende, allbeherrschende Geister waren, die den Kunstbetrieb aus der Zunftbeschränktheit, in der er seit mehr als hundert Jahren geraten war, heraushoben. Wie zur Zeit der Blüte der Renaissance erstanden uns in ihnen Künstler, deren Kraft genügte, um die Leistungen zu bieten, für die die eben verstrichenen Epochen mindestens drei Menschen benötigten. Ein Cornelius konnte nicht einmal malen, geschweige denn etwas anderes: selbst Kaulbach, der gewiß eine ungewöhnliche Intelligenz darstellt, beherrschte nur ein Ausdrucksmittel und dieses nicht gut. In unseren Meistern vereinte sich aber der Maler, der Radierer, der Bildhauer, und Klinger sowie Stauffer schenkten uns sogar noch mit der Feder Bemerkenswertes. Hauptsächlich insofern auch er ein Meister ist, der so viel zu sagen hat, daß es ihn drängte, sich auf dreierlei Wegen mitzuteilen, läßt sich Franz Stuck zu Klinger, Stauffer und Geyger gesellen. Wenn eines Mannes Kunstseele so stark und weit ist, daß sie ihm mit Leichtigkeit die Beherrschung drei verschiedener Techniken ermöglicht, so haben wir von der Vorsehung schon einen Wink bekommen wie wir ihn einzuschätzen haben. Das gelingt keinem von ungefähr.

Stuck ist bekanntlich eines der stärksten dekorativen Talente, die wir in neuerer Zeit in Deutschland besessen haben. Es ist hier nicht der Platz, ein abgerundetes Bild seiner

Franz Stuck



Franz Stuck Des Künstlers Mutter

Künstlerschaft zu versuchen, sonst müßte man ihm auf mannigfaltigen Pfaden folgen und besonders die merkwürdige Tatsache hervorheben, wie er — aller Schulerfahrung zum Trotz — durch die unverkennbare Anlehnung hindurch, wie Samberger und andere unserer Meister auch, zur Ausbildung seiner wahren, bedeutsamen Individualität gelangte.

Stuck hat nicht gerade viel radiert, und es sind vornehmlich vier Blätter, die der Sammler sich zu verschaffen suchen muß. Das schönste ist der ,,Forellenweiher", ein Meisterstück von einem fabelhaften Stimmungsgehalt. Die Abendluft mit der von farbigem Sonnenlicht durchsättigten Atmosphäre unter den düsteren Bäumen könnte niemand besser gelingen. Hervorragend schön ist auch die Stofflichkeit des Wassers. Ein feines Blatt ist ferner die ,,Innocentia", hauptsächlich durch die ihr eigene Weiß-in-Weiß-Symphonie. Das Licht wirkt wie zerstäubt. Von einer gewissen Pikanz ist die Linienführung, die eigentlich Ungeübtheit und den Anfänger, der mit dem Strich noch nicht recht umzugehen weiß, verrät. Die Radierung reicht trotz dieser Unbeholfenheit noch näher an das erstrebte Ziel heran als das gleichnamige, entsprechende Ölgemälde. Sehr flott und lustig sind die ,,kämpfenden Faune"; auf dem Blatt glüht wieder eine heiße, mit Sonnenstaub durchsättigte Atmosphäre. Von dem ,,Bildnis seiner Mutter" endlich muß man den unvollendeten Probedruck haben. Da ist das Blatt wirklich graphisch empfunden und trägt den Stil der Nadel klar zur Schau. Ein schwarzer Hintergrund und undurchsichtige, bleierne Schatten haben es zuletzt verdorben: es wirkt dann hart und fast wie die weniger gelungenen Geygers. So ist auch Stucks kleines ,,Selbstbildnis" von einer Eckigkeit, als wäre es von einem klobigen Meister aus Holz geschnitzt; es ist in der Zeichnung sowohl wie in der Fleckenkomposition hart.

Auf dieses Letztgenannte sowie auf die weiteren Radierungen Stucks darf der Sammler

weniger Gewicht legen. „Die Sinnlichkeit" und „Lucifer" bieten gegenüber den entsprechenden Ölgemälden zuwenig Selbständiges oder gar Neues. Die sich wälzende „Centaurin" ist recht nett, aber doch nur eine Vignette, die keinen ausgesprochenen Originalgraphikcharakter hat. Die „harfenschlagende Nixe" mit den vielen „Einfällen" ist auch nur eine nicht gerade vielsagende Skizze, ein verdeutschter, verderberter Rops. Der „Paradiesengel" und der „Paradieswächter" sind Gemäldeideen und das hübsche „Conrad-Dreher-Bildnis" in einer Rolle eben bloß eine amüsante Kleinigkeit. Aber schon mit den vier Hauptwerken sichert sich Stuck seinen Rang in der modernen, deutschen Graphik zur Genüge.

DIE MÜNCHENER

Was Bracquemond für Frankreich ist, ist Peter Halm für Deutschland: wir können ihn auch unsern Nestor der Radierung nennen. Wie Bracquemond, ist er der Lehrer der Jugend, verschiedene künstlerische Generationen hindurch, geworden; daß er es war, dem Stauffer die Einführung in die Technik verdankte, wurde schon bemerkt. Sodann ähnelt er dem Franzosen, insofern die Hälfte seines Lebenswerkes aus reproduktiven Arbeiten besteht. Es ist wohl nicht zuviel gesagt, wenn man behaupten wollte, die Lehrtätigkeit und die Wiedergaben der Werke anderer sind es gewesen, womit er seinen Lebensunterhalt bestritten hat.

Das ist insoweit von Wichtigkeit, weil die reproduktive Radierung andere Vorbedingungen hat als die Originalradierung, und einer, der von jener zu dieser kommt, eigentlich manches wieder abzustreifen hätte, was er mit Mühe und Not erlernt hat. Das ist gewiß nicht immer leicht. Halm, ein Mainzer von Geburt, kam 1875 nach München, wo er Raabschüler wurde. Vielleicht das Schönste, was er je geschaffen, sind seine liebevollen, von geschmackvollem Realismus durchzogenen Bleistiftzeichnungen, in denen er sich als ein recht würdiger Nebenbuhler Menzels erweist. Wenn er radiert, so fesselt ihn die Natur hauptsächlich als Zeichnungsproblem, nicht wegen der Werte, der Komposition oder der Farben- und Stofflichkeitswirkungen.

Einige — nicht im strengsten Sinne — Originalarbeiten Halms wird der Sammler stets ausnahmsweise schätzen wegen ihrer prachtvollen Stofflichkeit: ich nenne die kleinen Renaissancestatuetten des „Neptun" und der „Venus" und eine „Louis-Quinze-Uhr". Ebenso trefflich im Punkt der stofflichen Wiedergabe sind mehrere Rokoko-Interieurs und der „Stockgriff mit der Schnupftabaksdose Friedrichs des Großen". Das alles kommt dicht an Jacquemart heran.



Peter Halm Der Rhein bei Mainz

Im ,,Mittelpavillon des Schlosses Sanssouci" paßt der Meister eine zierliche, leicht flatternde Technik recht hübsch der Rokokoarchitektur an. Immerhin verrät dieses gewaltsame Dämpfen der Linien als eigenartiges Mittel den Reproduzenten. Noch mehr und ungünstiger fällt es uns auf in einigen Städte-Ansichten wie ,,Mainz von der Rheinseite" oder die ,,Michaelskirche in Hamburg".

Unter den Originallandschaften ist jener ,,Regensturm am Bodenseestrand", der im ,,Pan" erschien, hervorzuheben. Die linear stärksten, frischesten Blätter sind wohl das ,,Münster auf der Reichenau" und ,,St. Emmeram zu Regensburg": das kann sich neben der Arbeit irgendeines anderen Meisters behaupten. Im übrigen bietet uns Halm viele hübsche Arbeiten mit Motiven aus der Bodensee-Gegend, ,,Blick auf die Insel Reichenau", ,,Blick über den See auf Konstanz", ,,Ackerfeld", ,,Weidenbäume am Ufer" usw., dann auch Münchener Motive wie die ,,Moosacher Allee bei München". Hierbei freut er sich an der Hantierung der Nadel; auf Fertigkeit, überlegt abgewägte Komposition, wirkungsvolle Unterscheidung zwischen den verschiedenen Materialien wird, wie schon

gesagt, kein großes Gewicht gelegt. Auch die Bildnisse (seines „Vaters", seiner „Mutter" strickend, beider zusammen) sind durchaus kartonmäßig, nicht malerisch gehalten. Im ganzen ein geschmackvolles, gediegenes und willkommenes Talent, aber keines mit einem ausgesprochenen starken Individualitätseinschlag.

Sehr hübsch und sammelnswert sind noch Halms Kalender, Briefköpfe, Vignetten, Menus usw., meist bei Wallau zu Mainz in Zinkographie erschienen. Halm hat auch einiges auf Stein gezeichnet.

Halms Gegenstück im ganzen großen ist Carl Th. Meyer-Basel. Er hat aber nicht so reproduziert wie Halm, und das merkt man gleich am Aussehen der Originalblätter. Meyer-Basel geht viel mehr auf eine entschiedene dekorative Fleckenwirkung aus und ist robuster im Strich. Das kann man besonders deutlich erkennen, wenn man seinen Blick über den Bodensee auf Konstanz hinüber mit dem von Halm vergleicht; der Standpunkt bei beiden ist so ziemlich derselbe. Meyer-Basels Blatt heißt: „Blick auf Konstanz über Ermatingen vom Arenenberg aus".

Diese Ecke des Bodensees, der Zellersee geheißen, hat Meyer-Basel viele seiner schönsten Motive gegeben. Sonst hat er am Bodensee noch die hübsche Kaltnadelarbeit „Am Ostersee", im Motiv fast wie eine Dünenlandschaft wirkend, „Bei Gottlieben", das „Schloß zu Meersburg", einiges aus Lindau usw. gefunden. Dann entnimmt er die Vorwürfe dem Rheinanfang und seiner Vaterstadt Basel. „Blick auf Basel", die „Alte gedeckte Holzbrücke bei Rheinfelden" und das „Schloß bei Bottmingen" sind hier besonders hervorzuheben. Letztgenanntes Blatt ist eins aus der Folge von „Zwölf Radierungen aus Basel und Umgebung", von denen die Hälfte von Voellmy radiert wurden. Meyer-Basel ging bis nach Hessen und der Lahn herab; seine andere Hauptquelle für Radierungsmotive ist aber München und dessen weitere Umgebung. Ich verweise auf das treffliche „Bei Dachau" und auf Blätter vom Chiemsee. Nach München war der Künstler als ein Siebzehnjähriger, zwei Jahre später wie Peter Halm, gekommen.

Im übrigen bebauen beide so ziemlich dasselbe künstlerische Feld, was sich schon aus der gleichen Vorliebe für das Bodenseegelände ergibt. Der Sammler möchte auch Meyer-Basels farbige Steindrucke beachten.

Für den Graphiksammler läßt sich in München nichts Schöneres nachweisen als die Arbeiten von zwei Meistern, die beide ganz abseits vom großen Getriebe und von den sich laut gebärdenden Schulen jener Großstadt halten, von Toni Stadler und Otto Gampert. Vor kurzem ist Stadlers Name in alle Zeitungen gekommen, als es sich darum handelte, einen Nachfolger für Tschudi ausfindig zu machen. Stadler wäre gewiß nach



Anton Stadler Das Mangfalltal

einigen Richtungen hin für die Aufgaben eines Generaldirektors nicht unvorbereitet gewesen, aber er war feinfühlig genug, zu empfinden, daß es nicht angeht, als Dilettant eine gewichtige Stelle einzunehmen. Die Zeiten, da man den Museumsdienst für geeignet hielt, um altersschwachen Malern Sinekuren zu bieten, sind Gott sei Dank vorbei. Man hat ja zu schöne Erfahrungen damit gemacht, z. B. in Dresden, wo ein Malerdirektor jahrelang einen Holbein auf den Namen Leonardo da Vinci in die Galerie einstellte und bei den weniger bekannten Meistern sich die groteskesten Zuschreibungen erlaubte, oder in Köln, wo ein anderer Malerdirektor seine Ahnungslosigkeit in kunstgeschichtlichen Fragen damit zu verdecken suchte, daß er statt der richtigen Tatsachen eigene Gedichtchen in den Katalog einflocht!

Ich will nicht behaupten, daß der wissenschaftlich gebildete Kunsthistoriker einfach dank seiner Kenntnisse schon den idealen Direktor abgeben kann. Wenn er nicht einen warmpulsierenden Enthusiasmus und vor allem einen feinen Geschmack mitbringt, so erfüllt er sein Amt nur halb. Immerhin macht er doch keine lächerlichen Fehler, und es ist ebenso selbstverständlich, daß auf diesem Gebiete nur der gelernte Mann am Platze ist, wie auf irgendeinem anderen. Besonders heute ist das der Fall, da die Tätigkeit eines

Direktors in ungeahnter Weise kompliziert worden ist. Heute ist die ästhetische Beurteilung lange nicht mehr die Hauptsache — denn über fast alles, was in Frage kommt, ist die Diskussion im Fluß, und man kann sich aus dem gedruckten Wort ein Urteil holen, wenn man selbst keins hat. Das gleiche gilt in beinahe demselben Maße von der kunstwissenschaftlichen Arbeit, denn die Literatur ist schon so groß, daß man sich leicht aus Büchern die Tatsachen holen kann, die einem fehlen. Die Hauptschwierigkeiten eines Museumsdirektors liegen heute nach zwei Richtungen hin, nach der der Vermehrung und der Nutzbarmachung. Er muß den Markt kennen und es verstehen, etwas Gutes zum Erwerb ausfindig machen zu können, und er muß sein Museum aus einem toten Speicher zu einer lebendigen volkswirtschaftlichen Kraft umgestalten können. Das kann niemand rein mit dem guten Willen aus der Tiefe des Gemüts schaffen: das muß studiert und erlernt werden.

So handelte Stadler klug, indem er die eigentliche Bürde von sich wies, das aber, was er geben konnte, seinen guten Geschmack und seinen Eifer der Regierung zur Verfügung stellte.

Aber, wie gesagt, erst ganz kürzlich ist er dadurch der Allgemeinheit zur Kenntnis gelangt. Es sind kaum zehn Jahre her, da wußte man außerhalb des Freundeskreises noch nicht, ob „Toni“ Stadler nicht eine Künstlerin sei. Doch fielen schon damals seine landschaftlichen Steindrucke so auf, daß man sie besprach, auch wenn man nichts von der Persönlichkeit des Künstlers erfahren konnte.

Stadler hat zwischen zwanzig und dreißig Steine gezeichnet. Seine Motive entnahm er der Gegend von Oberbayern, von Dordrecht und Italien. Wie in seinen wundervollen Ölgemälden zeigt sich ein feines Gefühl für die Seele der Landschaft, wenn man so sagen darf. Er hält sich nicht an die Epidermis, klammert sich nie an interessante Einzelheiten, und so bekommt jede Darstellung eine typische Großzügigkeit. Die Vorwürfe sind alle sehr einfach: es ist nie etwas Romantisches, selten etwas Bewegtes darunter. Technisch hat er viel die Lichter herausgekratzt und geschabt, manches Blatt in der Hauptsache ganz in Schabmanier hergestellt. Die Blätter führen keine offiziellen Titel, und so sind sie nicht leicht zu bezeichnen. Zwei der wunderbarsten sind einfache „Feldbilder mit Kornpuppen“, das eine Blatt mit einer Tonplatte gedruckt. Eine feine, klare Luft durchzieht die Blätter; die Durchführung ist, ohne je irgend kleinlich zu sein, doch gewissenhaft und verständnisvoll, so daß sie allein unser Auge erfreut. Ein prächtiges Bild — Blick über weites „Flachland mit Bergen“ im Hintergrund, das breite Mangfalltal — hat er zweimal, klein und groß, vorgenommen. Die Gegensätze im Licht zwischen

den Feldern und dem Laub der Bäume sind dekorativ fein abgewägt: die Zeichnung ist von einer friedlichen Ruhe, und es herrscht eine ausgeglichene Balance zwischen allen Teilen der Darstellung. Ganz fein ist die kleine „Ansicht von Dordrecht". Besonders der Himmel gelingt Stadler gut, und es ist sehr pikant, wie er der weichen, flockigen, tonigen Behandlung der Wolken oben eine eigenwillige, präzise Fassung durch lichte, mit der Nadel herausgekratzte Striche am Boden entgegensetzt.

Im Gesamtton ist die Dordrechtansicht dunkel, mit ziemlich gleichmäßig bedeckter Bildfläche. Dem ähnelt der wirkungsvolle „Sonnenuntergang auf dem Meer", auf dem der Künstler ausnahmsweise dramatisch und geradezu farbig wird. Ähnlich ist auch ein „Dünenweg" mit düsteren schweren Wolken. In dieser mehr malerischen Art sind noch drei weitere Blatt gezeichnet, von denen eins sicher aus Italien ist, mit Blick auf den „Rundtempel zu Tivoli". Auch der „felsige Abhang" und die „Landschaft" mit an der Lichtseite grell beleuchteten Felsblöcken unter einem Sturmhimmel könnten auf italienische Gegenden zurückgehen. Alle sind mit einer bravourösen Sicherheit gezeichnet.

Herrlich ist dann noch eine große, ganz offen und hell gehaltene „Wiesenlandschaft" in wellenartigem Gelände. Wenige Meister haben ein so feines Verständnis für die Linien der Landschaft, wie er sich hier offenbart: die schlichte, mätzchenlose Anwendung der einfachsten Mittel ist erquickend.

Zum Schluß nenne ich noch das „Haus mit der Einfriedigung im Schnee" — fast wie eine Umrißzeichnung, klar und überlegt — die „Regenlandschaft mit den Bauern" auf dem Feldweg, ein wunderschönes Stück Naturbeobachtung, und der „Auslauf der Schafherde" bei Dordrecht im Morgennebel.

Dr. Otto Gampert war Mediziner von Beruf, mußte aber kurz nach seinem vierzigsten Jahr seiner Gesundheit halber diese Laufbahn aufgeben und wandte sich in München der Kunst zu. Er gehört dort zu der Schweizer Kolonie von Landschaftern und bekam seine Richtung in Anlehnung an Frölicher und besonders Adolf Stäbli. Seit dem Jahre 1890 beschäftigt sich Gampert mit dem Schwarzweiß. Zuerst radierte er in Strichen auf hartem Grund. Dann versuchte er eine eigenartige Technik, mit dem Borstenpinsel auf dem heißen Grund zu arbeiten. Die Ergebnisse fielen etwas ungeschlacht und derb aus, wiesen ihn aber in seinem Suchen nach malerischer Wirkung auf den rechten Weg, auf dem er mittels des weichen Grundes zum Ziel gelangte.

Hier fand er die breitere, flüssigere und zerfließendere Manier, die er in Deutschland fast allein ausübt, und mit der er jedenfalls einen malerischeren Stil als irgend jemand anders erreicht hat. Seine Art des Vorgehens besteht darin, daß er die Naturnotiz in seinem



Otto Gampert Abend an der Donau

Skizzenbuch zu einer sorgfältigen Kreide- oder Kohlezeichnung ausarbeitet und diese dann auf das Kupfer durch das Vernis-mou-Verfahren überträgt, wobei er verschiedene Male ätzt, deckt und mit Instrumenten überarbeitet. Seine Blätter zeichnen sich durch eine höchst ansprechende Kraft und Frische aus, gegenüber der allzu glatten Sanftheit, in die das alte, gewiegte Schabverfahren den ausübenden Künstler immerhin leicht verlockt. Auf die Art, wie Dr. Gampert zuwege geht, erzielt er eine gewisse Unregelmäßigkeit und Wil kür des Korns, die schon ganz von selbst eine suggestive Kraft darstellt.

Im übrigen beweisen unseres Künstlers Platten, daß die Technik, wenn sie auch unleugbar uns zwingt, ganz bestimmten Wirkungen nachzugehen, doch mehr an Abwechslung gestattet, als man zuerst für möglich gehalten hätte. Die heiße, vom Sonnenlicht durchzitterte Luft eines Hochsommertages läßt sich ebensowohl ausdrücken wie die schwere, feuchtigkeitsschwangere Atmosphäre der Abenddämmerung. Stofflich gelingen ihm die glitzernden Lichter im Wasser nicht minder trefflich als dem Schabkünstler, und



Otto Gampert — Sommerlandschaft bei Freising

in den Schatten der Bäume bezwingt er eine Tiefe, die eigentlich noch markiger als jene der gewiegt und geschabten Platte erscheint. Vor allem kann er die schwierigste Aufgabe fast, die es für den Radierer gibt, die Behandlung des Himmels und der Wolken, überraschend gut lösen. Ich wüßte kaum ein Blatt zu nennen, wo das trefflicher geschehen wäre, als auf Gamperts „Sturm auf der Insel Reichenau" (Kat.* Nr. 127).

Welcher Art die Stimmung auch sein mag und an was für Naturformen der Künstler sich auch gehalten haben mag, immer tritt uns eine großzügige Anschauungsweise entgegen. Das wird geradezu von der Technik selbst herausgefordert. So wie Gampert die Weichgrundradierung ausübt, ist es ausgeschlossen, daß ein Künstler sich in Kleinlichkeiten verliert, und unter seinen Fehlern, wenn er in welche verfällt, wird jedenfalls die banale Plattheit sich nicht befinden.

* Verzeichnis der Radierungen von Dr. Otto Gampert: München (Bruckmann) Kl. 4°. 1912 (Verfaßt von Frau Dr. von Ritter: erstreckt sich bis zum Ende des Jahres 1911)



Albert Welti Der alte Geiger

Neben den bereits angeführten sind die vier schönsten Blätter Gamperts „Eichengruppe an der Würm" (Kat. Nr. 93), „Flußlandschaft" (Kat. Nr. 94), „Abend an der Donau" (Kat. Nr. 92) und „Sommerlandschaft bei Freising" (Kat. Nr. 102), das letztere aus dem Jahre 1903, die anderen drei aus dem vorhergehenden Jahr. Hervorzuheben sind noch der „Dorfbach" (Kat. Nr. 139), „Weidengruppe bei Langenfreising" (Kat. Nr. 28), „An der Würm" (Kat. Nr. 77), „Fischerhaus" (Kat. Nr. 98), „Mühle am Weiher" (Kat. Nr. 124), „Am Schleißheimer Kanal" (Kat. Nr. 125) „Der Hohlweg bei Brannenburg" (Kat. Nr. 145), „Auf dem Hügel", 1911 (Kat. Nr. 158), das Städtchen „Vohburg" (Kat. Nr. 119), „Aus dem Dachauer Moos" (Kat. Nr. 111), „Viehweide bei Langenpreising" (Kat. Nr. 84), und das Panblatt „Buchenwald" (Kat. Nr. 43).

Auch einem Münchener Schweizer, allerdings einem ganz anders gearteten, begegnen wir in Albert Welti, der mindestens dreizehn Schaffensjahre in München zu verzeichnen hat. Man behauptet oft, daß die Handschrift der Menschen so ganz ihrem Wesen entspräche, und besonders unsere Charakterschwächen wollen solche gescheite Leute leicht in unserem Geschriebenen wiederfinden. Bei Welti möchte man sagen, seine Kunst entspräche ganz seinem persönlichen Aussehen. Er hatte gewiß einen eigenartigen Kopf und ein besonderes, stark individuelles Gesicht: aber es war ein bißchen ungepflegt, wie seine Kunst. In seltsamer Mischung findet sich ein eckiges, ungelenkes und namentlich von der Feinkultur unbelecktes Schweizertum neben einer tiefen dichterischen Veranlagung bei ihm vor. Fünfzig Jahre bloß ist er alt geworden, und man hat die Empfindung, daß gerade er zu früh verstarb. Seine Entwicklung war schwerfällig und langsam; zehn weitere Jahre hätten ihn wahrscheinlich auf eine abgeklärtere Höhe gebracht. Vorläufig hat man den Eindruck, daß viele der Menschen auf seinen Bildern schlecht gerochen haben müssen, und daß er über seiner Arbeit geschwitzt hat. Es waltet eine Art primitiver, im äußerlichen Sinne kulturroher Realismus darin vor, der keine Rücksicht auf feiner besaitete Nerven nimmt. Es waltet aber auch ein kraftvolles Draufgängertum in bezug auf die Kompositionsweise und die allgemeine künstlerische Auf-



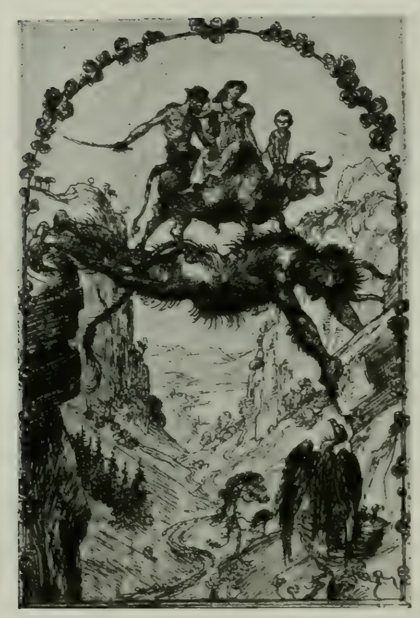
Albert Welti Mondnacht

fassung darin vor. Oft stört einen eine plumpe Beleuchtung, und nie wird man es loben, daß er mit seinen Mitteln so gar nicht haushält. Dann aber beugt man sich wieder vor dem poetischen und psychologischen Schatz, der in so einem Blatt wie der ,,Mondnacht" (Kat.* Nr. 34), steckt. Ein starkes, echtes Sehnen zieht sich durch die Arbeit hindurch; ein wundervolles Erlebnis des einzelnen, durch dessen Puls in einem begeisterten Moment die warme Flutwelle des Blutes der ganzen Menschheit geströmt ist, offenbart sich in dieser starken Radierung von gewollt kühner Komposition. Solchen Eindrücken gegenüber verstummen rein graphische Bedenken.

Im Gegenteil — gerade weil Welti derb und ungestüm mit der Nadel herumwirtschaftet und sich auf die gesetzte Sauberkeit des Reproduzenten nicht einläßt, rettet er sein Werk, denn im übrigen geht er nur zu sehr auf die Tonalitätssprache des Reproduzenten aus und könnte also leicht langweilig wirken.

Was aber seine Technik wie seine ganze Kunst in ihrem rhapsodischen Charakter bestimmt, ist der Umstand, daß er immer viel mitzuteilen hat. Das Inhaltliche übertrifft die rein formale Seite immer noch an Wichtigkeit. Das geht mit seinem Hang zur Karikatur und zum derben Humor Hand in Hand. Wenn die kleinen Neujahrskarten und Scherze auch nur mehr oder minder ephemere Gelegenheitsarbeiten sind, so lernt man

* (Züricher Kunstgesellschaft-Ausstellung) Albert Welti: Zürich 8°. 1912 Neue Auflage von W. Wartmann, 1913



Albert Welti Teufelsbrücke

aus ihnen den Kunstcharakter des Mannes gerade gut kennen. „Höfligesellschaft“ (Kat. Nr. 13), „Menu Berchtoldstag 1894“ (Kat. Nr. 16), „Festkarte Waldfest Adlisberg“ (Kat. Nr. 23), „Wohnungsanzeige Pullach“ (Kat. Nr. 45), „Neujahrskarte Fuhrwerk 1901“ (Kat. Nr. 48), „Tischkarte Eheleiter“ (Kat. Nr. 163), „Neujahrskarte Teufelsbrücke“ (Kat. Nr. 54), „Die Walze“ (Kat. Nr. 57), „Neujahrskarte Weiblein 1903“ (Kat. Nr. 55) usw.

„Die Lebensalter“ (Kat. Nr. 150), ein schöner Steindruck, in tiefem, sonorem Farbenakkord gestimmt, besitzt ähnliche Vorzüge wie die „Mondnacht“. Auch der „Raub der Europa“ (Kat. Nr. 25), „Weg zum Hades“ (Kat. Nr. 29), „die Sintflut“ (Kat. Nr. 33), die „Madonna“ (Kat. Nr. 12) interessieren durch die geistvolle dichterische Fassung, und, wie bei „Mutter und Kind“ (Kat. Nr. 40), hilft — ein scheinbarer Widerspruch — die handwerkliche Unbeholfenheit, durch den Stempel des Ursprünglichen, den sie den Radierungen aufdrückt, über die sonstigen Klippen dieser Art des Vortrags hinweg.

Daß ein Meister wie Klinger keine eigentliche Schule gegründet hat, mag im ersten Augenblick merkwürdig erscheinen, erklärt sich aber bei näherer Betrachtung von selbst. Zunächst ist das Große und Wichtige, was er gegeben hat, seine ureigenste Persönlichkeit, die natürlich nicht im Schulverhältnis übertragbar ist. Sodann ist er nicht eigentlich ein Meister des akademischen Könnens, und gerade das ist es ja, was sich in der Schule lehren und mitteilen läßt. Dagegen hat er, selbstverständlich ganz schuldlos, eine Menge junger Köpfe verdreht, die ihm seine Äußerlichkeiten nachgeahmt haben. Ich habe mehr als einmal in diesem Buch Gelegenheit, auf diese Herrschaften zurückzukommen, die — nachdem nun Klinger einmal die Bahn für eine gedankenschwere Graphik frei gemacht hatte — sich auch ihrerseits veranlaßt fühlten, ihre Eingebungen und Spintifikationen über die abstrusesten, mit Vorliebe erotisierenden Themata in Form von Serien, Folgen und Opera an den Tag zu bringen. Der Leser wird das Allerwenigste



Albert Welti — Das Haus der Träume

davon in diesem Werk auch nur erwähnt finden. Meines Erachtens sind diese Sachen ausnahmslos entweder verworren oder unreif und in den seltensten Fällen auch nur ehrlich. Ebensowenig wie ich von einem jungen Menschen, der vielleicht nur die notwendigste Erfahrung und geistige Übung in Gestalt einer Volksschulbildung sein eigen nennt, nun die Entfaltung seiner Gedanken über „die Liebe" oder „das Weib" in Worten entgegennehmen würde, will ich es in Gestalt von Kunstwerken tun. Gedanken erbittet man sich nur vom wirklichen, ausgereiften Denker. Es ist sonderbar und höchst unerquicklich, daß, je tiefsinniger sich diese Herrschaften gebärden, sie sich um so nachlässiger und salopper nach der künstlerisch-formalen Seite hin geben. Und so muß man sich nicht nur daran stoßen, daß uns eine nicht vorhandene Bildung vorgetäuscht werden soll, wir also wie die Dummen behandelt werden, sondern darüber ärgern, daß die wirklich vorhandene Kraft nicht auf den richtigen Weg geleitet worden ist, der womöglich zu guten Erfolgen geführt hätte.

Maximilian Dasio war einer der frühesten, der seine Graphik, in Anlehnung an Klinger, in Folgenform mit den Bezeichnungen Opus I, Opus II usw. herausgab. Etwa um das Jahr 1894 begann er mit einer Reihe von vielversprechenden Arbeiten. Eine Anzahl von Steindrucken, „Frau Venus", „Der hl. Sebastian", „Der Jungbrunnen" verrieten viel Phantasie in der Auffassung und waren von trefflicher Einfachheit im Vortrag. Auf dem letztgenannten Blatt erstreckte sich eine breite Lichtflut, ein Sonnenstrahl quer über das Blatt. Der Effekt war vielleicht ein klein wenig grell, aber das Mittel — einfaches Aussparen des Papierweiß — sehr geschickt und wirkungsvoll in seiner Anwendung.

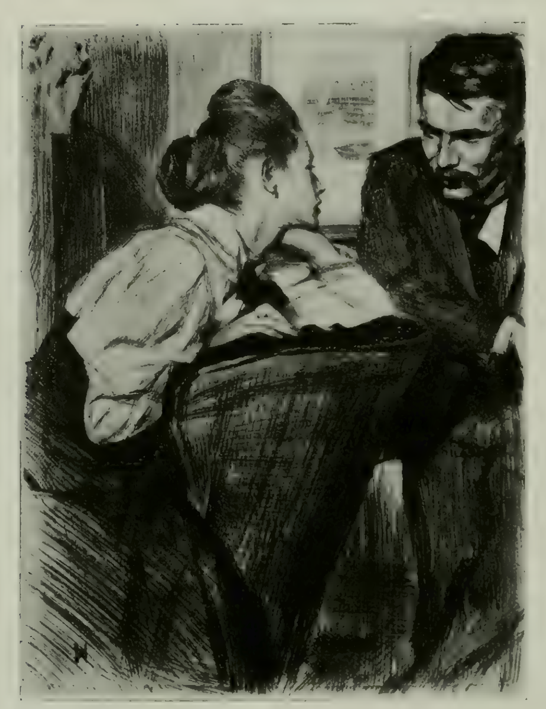
Reizvoll und ganz vorzüglich in der stilvollen, richtig verstandenen Technik waren einige kleine Radierungen: „Frau mit Kind auf einer Sphinx", „Amor mit dem Bogen hinter sich", in lustiger herausfordernder Stellung; eine nackte, sitzende „Laubgekrönte Bacchantin". Die Zeichnung ist leicht und flüssig, und die Anmut hilft über schwache Stellen hinweg. Ein Blatt, das einen „Gärtner" darstellt, der einer Frau einen Kuß raubt, hat wirklich ganz feine graphische Qualitäten.

In dem Grad aber, wie das Format und die Tiefsinnigkeit wuchsen, fielen die formalen Eigenschaften der Blätter Dasios ab. Opus I „Eros, Allsieger im Kampf", und Opus II „Tempi", leiden unter der zu großen Anspannung des gedanklichen Inhalts. Auch hier findet man noch manches Gute, z. B. das Blatt mit dem Mädchen, das verzweifelnd händeringend vor dem Altar kniet, hinter dem Amor kalt, siegesbewußt und daher erbarmungslos steht. Nur rangen schon zu Ende des 19. Jahrhunderts unsere Mädchen eigentlich nicht mehr verzweifelt die Hände vor Amors Thron, und so überschleicht uns das Gefühl, daß wir eine Theaterei vor uns haben, von einem, der vorgibt, ein inneres Erlebnis zu offenbaren. Auch sitzt Amors wohlgelungener Kopf auf einer anatomielos gezeichneten Figur. Auf allen Blättern stehen die Figuren wie unter einem Scheinwerfer. Das hilft über die Schwierigkeiten der Modellierung hinweg, ist aber eine künstlerisch unfeine Lösung des Beleuchtungsproblems und ermüdet auf die Dauer. Vor allem hat Dasio in diesen Werken die zynischen Gedanken des erotischen Satirikers nicht genügend in einen Schleier formaler Schönheiten gehüllt: erst dann aber wären sie völlig genießbar geworden.

Der Künstler hat nun wohl schon seit einer Reihe von Jahren keine gedruckte Graphik mehr geschaffen. Er ist mittlerweile Plastiker geworden, und neuere Zeichnungen von ihm gehören zu den besten Schätzen, die der Sammler aus München mitbringen kann. Aber diese Abart der graphischen Kunst gehört ja nicht in den für vorliegendes Buch gesetzten Rahmen.

Einer der allervorzüglichsten Graphiker Münchens ist Heinrich Wolff. Wolff ist nun schon seit etwa einem Dutzend Jahren an die Königsberger Akademie verschlagen: aber seine Haupttätigkeit, jedenfalls die Arbeiten, die ihm seinen wohlverdienten Ruf einbrachten, stammen noch aus der Münchener Zeit.

Wolff bietet uns die seltene Erscheinung eines Künstlers, der keineswegs auf eine Verblüffung durch technische Kunststückchen ausgeht, überhaupt nicht ein unberechtigtes Gewicht auf die technische Ausgestaltung legt und doch dank seiner Technik unser Interesse in hohem Maße in Anspruch nimmt. Er schuf anfänglich ein paar Köpfe — ein ,,Selbstbildnis'' von 1895 und einen ,,Italiener'' — in gewöhnlicher Stricharbeit auf hartem Grund. Sie stellen nur Durchschnittsware dar und verheißen keine Zukunft. Da verfiel er auf die Roulette als auf ein geeignetes Instrument und hat mit ihr nicht nur ganz neue, sondern, was erst etwas bedeuten will, ganz prachtvolle Wirkungen zustande gebracht. Die Mehrzahl seiner Arbeiten besteht aus Köpfen und Bildnissen, und es ist zunächst sein guter Geschmack hervorzuheben, der ihn eine Platte stets gefällig komponieren läßt, sowie seine Fähigkeit, das einfache Bildnis in vielen Fällen zu reicher, abgeschlossener Bildwirkung zu bringen. Oft arbeitet er nun mit der Roulette zart und weich, so daß er etwas erreicht, was man der schönsten Kaltnadelwirkung zur Seite stellen kann, z. B. das ,,Kostümbild'' (Modell, alter Mann nach rechts sitzend), ,,Mädchenkopf, 1897'' (nach links, mit der rechten Hand am Hals). Ganz hervorragend ist die Gewalt, die er über das immerhin nicht ungefährliche Instrument sich angeeignet hat, und es ist höchst frappierend, zu sehen, wie er die Roulette so sicher handhabt wie nur irgendein anderer Meister die freispielende Nadel. Am schönsten sind vielleicht doch die Arbeiten, für die er dieses Werkzeug nur positiv verwendet hat, z. B. ,,Die Unterhaltung'' (Frau mit zwei Männern, von denen einer wie E. v. Wolzogen aussieht), der Radierer ,,Aichinger'', mit einer Platte in der Hand, und ,,Im Café: Bildnis Dr. S.''. Dann hat er es aber auch negativ verwendet, d. h. die Platte mit der Roulette erst über die Tonalität hinaus aufgerauht und die Modellierung darauf mit Schaber und Nadel herausgearbeitet. In dieser Weise sind trefflich gelungen ,,Maler H. Völkerling'', ,,Dame in Hut und Pelzkragen'', ,,Unterhaltung Nr. 2'' (junge Frau auf Lehnstuhl, an den sich ein Herr lehnt), Brustbild des Herrn ,,Ant. Beer'', Kopf des Malers ,,Eugen Spiro'', ,,Modellstudie'' nach rechts mit nach links zurückgerichtetem Blick. Diese letzten drei tragen tatsächlich alle die Merkmale eines feinen Schabkunstblattes an sich, haben aber doch immer noch den Reiz des Positiven an sich, da die Grundfläche nicht völlig und gleichmäßig überarbeitet worden ist.



Heinrich Wolff Unterhaltung

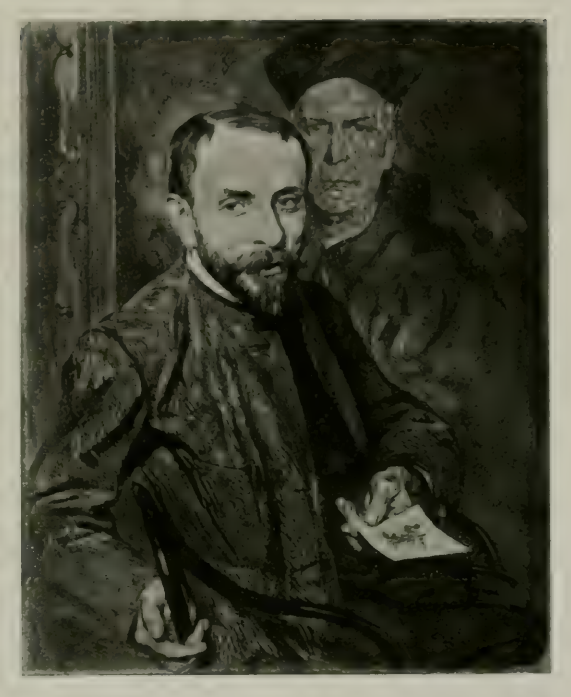
Ein beredtes Zeugnis dafür, daß Wolff in letzter Instanz doch ganz von der künstlerischen Anschauung ausgeht und nicht etwa nur ein Spezialist für eine bestimmte Vortragsweise ist, gibt der Umstand, daß er später auch mit gleichem Erfolg andere Manieren angewandt hat. So ist das sehr frische Bildnis des Herrn „Anton Beer-Wallbrunn" ein Aquatintblatt mit Vernis-mou-Zeichnung, auf dem die Lichter geistvoll herausgekratzt und geschabt sind. Die Gesamtwirkung besitzt etwas von den Vorzügen jener deutschen Renaissance-Federzeichnungen auf farbigen Papieren, die mit Weiß gehöht sind.

Ähnlich gehalten sind das Bildnis des „Frl. E-r." (lesende Dame, erst roulettiert, dann aquatintiert und die Lichter auspoliert), „Doppelbildnis eines Ehepaares" mit einem Dackel, sehr flott und kräftig in der Fleckenwirkung, „Max Brode in Königsberg", ebenfalls die Lichter stark und flott herauspoliert. Bei dem besonders schönen Bildnis seines Kollegen „C. Albrecht" (mit dem Kardinalsbildnis an der Rückwand), hat Wolff die feine Charakterisierung mit Roulette und Aquatinta ohne Polierung erzielt.

Feine Genrebilder — ganz frei von dem Odium, das sonst an dem Begriff Genre klebt — sind noch die „Schachspieler" und die „Strickende Holländerin". Ich nenne endlich noch als vorzügliche Arbeiten „Baron Heyl von Herrnsheim", „Bildnis eines Arztes", „Der Anatom", und zwei Arbeiten für das Berliner Galeriewerk, ein „Bildnis nach Tiziano Vecelli", und eine „Madonna nach Botticelli". Das sind wieder einmal „Reproduktionen", wie man sie sich wünscht, deren künstlerische Bedeutung kaum gegen diejenige von Originalradierungen zurücksteht.

Endlich hat Wolff auch ausgezeichnete Algraphien geschaffen. Auch hier erfreut

uns der große Reiz des Vortrags. Er ist nicht Selbstzweck, aber man spürt die Hand des schaffenden Künstlers und seinen Willen, der das Werk so erstehen ließ, wie es sich unserem Auge bietet. Bei den Algraphien tragen die leichten Drücker, kleine schwärzere Akzente noch dazu bei, die Zeichnung pikanter und belebter zu gestalten. Ich nenne das „Selbstbildnis 1906", und das Bildnis „Otto Heichert", mit der zarten, kornartigen, vertriebenen Wischerarbeit: dann das gute, im reinen Kreidestrich aber auch mit den Akzenten durchgeführte Bildnis des „Geh. Rat M.-Breslau". — —



Heinrich Wolff — Maler C. Albrecht

Wenn wir uns nun zu Oscar Graf wenden, machen wir einen gewaltigen Sprung und müssen unser Auge auf den Empfang ganz anderer künstlerischer Absichten einrichten. Grafs starke Seite ist die Fähigkeit, seinen Blättern eine dekorative Wirkung zu verleihen. Man hat die Überzeugung, daß er, vielleicht unbewußt, mehr für die Wand als für die Mappe des Sammlers schafft: seine Hauptarbeiten sind ja auch größeren Formats. Er ging vom Strich zur malerischen Flächentechnik, zur Aquatinta über, und von der Naturwiedergabe zum Stimmungsbild. Zur Erreichung seines pittoresken Zieles bedarf er eigentlich der Farbe, und er geht ihr wenigstens soweit entgegen, als der in legitimer Weise seine Mittel ausnutzende Graphiker es vermag. Es ist nicht von ungefähr, daß er sich meist eines warmen, möglichst farbigen Brauns zum Drucken seiner Platten bedient: im schlichten Schwarz gedruckt, würden sie gewiß ihre Absichten nicht so gut verkünden.

Wer sich etwas von Grafs bestgelungenen Arbeiten anschafft, hat die Auswahl zu

treffen unter dem „Dorfbach" (B.* 12), „Weide mit Kuh" (B. 21), „Im Obstgarten" (B. 21 V), „Abendläuten" (B. 40), „Ein Ritter" (B. 57), ein rassiger, markiger Florian Geyer-Typus „Die Moosschwaige" (B. 58), „Landschaft mit zwei Föhren" (B. 59), „Soma im Lehnstuhl" (B. 79), „Kirche im Wald: Über allen Wipfeln ist Ruh" (B. 80), „Ochsengespann", „Sommer", „Am Waldbach", „Mondschein", „Bildnis seiner Tochter Somâdêvi, als junges Mädchen". An einigen dieser letzten hat des Künstlers Gattin ihren Anteil. Die „Seelenkämpfe" (B. 41) und die große „Pietà" (B. 62) sind vielleicht nicht ganz so glücklich gelöst, was sicherlich daher kommt, daß der Künstler sowohl an sich wie an uns zu hohe Ansprüche gestellt hat. Frau Cäcilie Pfaff-Graf hat auch sehr begehrenswerte Arbeiten selbständig, nach ihrer Verheiratung im Geschmack der Werke ihres Mannes geschaffen. Hervorzuheben sind „Dachau im Mondschein" (B. 12) und der „Mühlteich" (B. 23).

Zusammen gaben beide unlängst eine Folge von acht Blatt über das Thema Venedig heraus. Cameron hat entschieden dabei Pate gestanden, und die Art der malerischen Fassung, der dramatischen Beleuchtung mit starken Schlagschatten, überhaupt der bewußten Betonung des spezifisch-ungewöhnlichen, romantischen Charakters der gewählten Vorwürfe geht auf ihn, vielleicht auch etwas auf Brangwyn zurück. Die Platte mit dem „Colleonidenkmal" und dem Spedale sowie die „Piazetta-Platte" sind so gesteigert in der Haltung, daß sie fast wie Reminiszenzen alter Gemälde wirken. Am feinsten erscheinen mir unter den acht der „Kleine Kanal" und der „Blick von den Giardini" hinüber nach San Giorgio.

Wenn man von jemandem mitteilt, er lithographiere Köpfe, so ruft man wahrscheinlich die Vorstellung von etwas Langweiligem hervor, und setzt man noch hinzu, daß sich darunter auch Idealbildnisse befinden, so wird man sicher ein direktes Mißtrauen erwecken. Beides könnte man von Karl Bauer aussagen und würde somit noch keinen Begriff von der Trefflichkeit und dem großen Reiz seiner Blätter geben. Bauer hat sich selbst, wie so mancher andere Künstler, etwas durch eine reiche Produktion geschadet. Es gibt aber nahe an zwanzig Arbeiten seiner Hand, die jeder Sammlung zur Zierde gereichen werden.

In seiner Technik steckt eine leise Erinnerung an die Manier Zorns, insofern auch er die Modellierung unter einer Lage von parallel geführten Strichen entstehen läßt. Nur ist aber die sich ergebende Wirkung auf dem Stein eine völlig abweichende. Seine Blätter wirken nicht flott, was ja bei Zorn bis zur rücksichtslosen Manier getrieben

* Michael Berolzheimer: Oscar und Cäcilie Graf, Katalog: München 4°. 1903



Karl Bauer Fräulein Morena als Diana

wird, sondern ganz im Gegenteil herb und monumental: es spricht eine dreidimensionale Gewalt, die sonst eigentlich nur dem Plastiker zu eigen ist, aus ihnen.

Sehr fein ist das „Selbstbildnis" von vorn, 1902, durchdacht und mit Kraft vorgetragen. Von Köpfen nach dem Leben nenne ich in erster Linie die kleinen Bildnisse von „Dr. Wolfskehl" und „Dr. Klages", sodann „Gerhart Hauptmann", „Ricarda Huch", „Wilhelm Bölsche", „Stephan George" und ein wahres Prachtstück die Sängerin „Bertha Morena" als Diana. Das Naturmaterial ist hier formal so glücklich ausgebaut und zum Verkünder einer edlen, berauschenden Schönheit umgestaltet, wie man es nur selten treffen kann. In diese Auswahl gehört noch ein zweites „Ricarda Huch-Blatt" mit

vielen kleinen Köpfen, und ein zweites kleines „Stephan George-Bildnis", bei dem Figur und Kopf fast zur Silhouette vereinfacht worden sind.

In eine zweite Wahl setze ich die „Morena nach links", klein, und die „Morena, groß", 1902; ferner das zweifarbige Bildnis der „Frau des Künstlers" 1903, und der „Hugo von Hofmannsthal" nach links. Nicht ganz so gelungen erscheinen mir der andere „Hofmannsthal nach rechts", der etwas hölzern ausgefallen ist, und die seltsamerweise auch etwas spröden zwei „Mutterbildnisse".

Ein Idealbildnis herzustellen ist eine heikle Sache, ganz abgesehen von der inneren Schwierigkeit, weil dem Versuch von vornherein mit sachlichen Bedenken gegenübergetreten wird. Aber unsern großen Bildhauern bleibt ja für die Hälfte ihrer Monumentalarbeiten kein Ausweg übrig: sie müssen sich in das Wagnis stürzen. Sie lösen die Aufgabe um so vortrefflicher, je mehr sie in der Lage sind, eine reife Allgemeinbildung mit verwerten zu können. Es ist ein Fall, in dem das künstlerische Gefühl und der Takt allein nicht genügt: assimilierte Kultur spricht aus den schönsten Idealbildnissen aller Zeiten deutlich heraus. So paradox es vielleicht klingen mag, wer seinen Schopenhauer nicht kennt, dem werden alle Photographien und Totenmasken nicht zu dem verhelfen, was zu einer großen Schopenhauerbüste not tut. Er muß den geistigen Gehalt des Menschen, er muß ihn auch in seiner Wechselbeziehung zu uns, dem Volk, ergründet haben, ehe er uns was schenken kann, das den höchsten Ansprüchen Genüge leistet.

So darf man auch Bauers Idealköpfe nicht schlechthin vom rein formalen Standpunkt beurteilen, wenn man ihnen gerecht sein will. Mir erscheinen der „Schopenhauer", der „Schiller nach seinem Tode", der „Goethe nach links", 1901, der „Junge Goethe nach links", auch der „Christus" als bedeutende, interessante Arbeiten. Die beiden anderen „Goethebildnisse", der „Wagner" und der „Shakespeare" stehen weit davon ab, sind aber immer noch zu nennen.

Es kommt so selten vor, daß man auf eine Äußerung feinsten und zartesten Geschmackes stößt, wenn man sich unter unseren Graphikern umsieht, daß man den Fall, wenn man ihm wirklich begegnet, gewiß festhalten muß, und so füge ich auch den Hinweis auf die Farbensteindrucke Helene Langes an dieser Stelle ein. Gewiß ist ein in diesem Sinne feiner und sensibler Geschmack nicht alles, und es gibt kräftigere Tugenden, die vielleicht in der Ökonomie des Kunstlebens eine wichtigere Rolle spielen. Aber hier, wo geschmackvolle Abwägung und zarte Gegenüberstellung von Farben dem von uns als natürlich angesehenen Temperament einer Frau entspringen, haben sie auch einen inneren logischen Halt, so daß sie doppelt unsere Beachtung verdienen. Frl. Helene



Helene Lange-Petraschek Rote Rosen

Lange (jetzt Frau Petraschek-Lange) hat nur Blumenstücke lithographiert in einer vertrieben weichen Technik, die sich dem Vorwurf sowohl wie der gewählten Farbenkonvention auf das entzückendste anpassen. Es ist besonders seitens einer Frau eine wirkliche Leistung, graziös ohne weichlich, zart ohne süßlich zu sein und dem Gefühl nicht den Vorrang vor der künstlerischen Würde einzuräumen! Alles was die Künstlerin geschaffen hat, faßt in einer echt künstlerischen Empfindung Wurzel, und bietet sie uns nur ein oder zwei Probleme, so löst sie sie doch in ganz ausgezeichneter Weise. Die ,,Zwei roten Rosen in einer weißen Vase" und die ,,Fünf gelben Rosen" in einer ebensolchen sind ihre schönsten Blätter. Gleich dahinter kommen die ,,Vier roten Rosen in einem Henkelkrug" und die ,,Fünf weißen Rosen in einer blauen Vase". Dann gibt es noch ,,Gelbe Rosen in einer Glasvase", ,,Hortensien", violette ,,Chrysanthemen" usw. Das sind alles durchaus keine ,,Damenarbeiten", sondern trefflich gezeichnete, technisch vorzüglich auf den Stein übertragene und farblich überaus geschmackvoll abgestimmte Blätter.

In München-Dachau ist Olaf Lange tätig gewesen, mit dem wir von jenem Landesstrich Abschied nehmen wollen. Er wird nicht allzu vielen bekannt sein und kommt mir doch bedeutend vor, weil er einer der wenigen Künstler ist, dem es geglückt ist, wirklich annehmbare Leistungen auf dem Gebiet der Farbenradierung hervorzubringen.

Fast so lange, als es den Kupferstich und die Radierung gibt, haben sich Leute mit dem Farbendruck abgemüht. Aber da sie einem unkultivierten Geschmack entgegenkommen wollten, waren es ja auch nur meist unkultivierte Geister, die sich auf dieses

Gebiet begaben. Die Farbe im Linienstich und in der Linienradierung ist ein Unding. Wenn man die Natur in eine Sprache auszudrücken sucht, die von der Farbe absieht, wie es die Linien Schwarzweißkunst tut, so spielt das Papierweiß eine ebenso große Rolle als der schwarze Strich. Man sucht die sogenannten Farbenwerte festzuhalten, und dazu ist das Weiß des Papiers so nötig wie das Druckschwarz. Färbt man nun aber die Linien bunt ein, so wirkt das zwischen ihnen liegende Weiß nicht mehr regulierend auf die Tonwerte, sondern es zerreißt die Farbe an sich und ist ein sinnloses Unding. Erst seitdem man im Tiefdruck Flächentechniken beherrschte, konnte man sich einigermaßen Erfolg beim Farbendruck versprechen.

Die Mehrzahl der Versuche litten unter dem Umstand, daß sie nicht einem ursprünglichen Antrieb ihre Entstehung verdanken, sondern daß die Künstler, die die Experimente machten, entweder wie Le Blon ,,Ölgemälde drucken" wollten, oder daß sie wie Ploos van Amstel, wie Janinet, de Bucourt, und die übrigen Franzosen Aquarelle faksimilieren wollten.

Im großen ganzen kann man behaupten, daß der Farbentiefdruck wenig Erfreuliches an den Tag gebracht hat. Der Holzschnitt und der Steindruck geben sich gern und leicht zum Farbendruck her, das Kupfer nicht. Die ganze Aufgabe besteht eigentlich im Versuch, Schwierigkeiten zu überwinden, die sich eben nicht überwinden lassen, und es wirkt immer befremdend, wenn man sieht, daß ein Künstler mit ungeeigneten Mitteln Resultate erzwingen will.

Zu den besten, jedenfalls interessantesten Farbenradierungen rechne ich die Arbeiten Olaf Langes. Möglicherweise ist das weniger, weil er mit der Technik fertig geworden wäre, als weil er überhaupt ein fesselnder Künstler ist, der ein ganz besonderes koloristisches Gefühl sein eigen nennt. Er ist der Böcklin der Farbenradierung. Seine Kompositionen zeichnen sich durch eine ungewöhnliche Phantastik aus, die schon an und für sich fesseln würde, wenn sie in einfachem Schwarz und Weiß geboten würde. Dazu kommt noch die starke, volltönige Pracht des eigenartigen Kolorits. Die ,,Märtyrerin" ist sein schönstes Blatt. Wie das stumpfe Beinschwarz der Rüstungen zum Haar der Märtyrerin und zum Rot und Grün des Hintergrundes steht, ist schon ganz wunderbar: dazu noch das Braun der Schergen rechts! Fein sind ferner seine ,,Salammbo", ,,Königin von Saba", ,,Weiber auf Schmetterlingen gekreuzigt"; gut noch das Meerweib und die ,,Urvasi".

Jedenfalls ist das eine Kunst, die himmelhoch über den Fadheiten der modernen Pariser Farbenradierung, die im Wettlauf mit den ausgemalten Heliogravüren nach Modebildern begriffen ist, steht.



Karl Koepping Sibylle

DIE BERLINER

Der verstorbene treffliche Kenner Sylvester R. Koehler soll nachdrücklichst den Sammlern die reproduzierenden Graphiker empfohlen haben. Von einem so verständigen Manne kann ich mir das nicht recht erklären. Es fehlt ja nicht an Leuten, die sich an dem geistlos Handwerklichen einer jeden Technik erfreuen, und dieser Art sind die Kritiker, die es einer volkstümlichen Übersicht über den Kupferstich verübeln, wenn in ihr z. B. den Rubensstechern, oder gar der Audran-Schule kein breiter Raum eingeräumt wird.

Zum Geschmack und Verständnis aber gehören Intuition, und diese fühlt es heraus, daß der reine Umstand, daß ein Künstler sein Blatt selbst erfunden und nicht der Erfindung eines anderen nachgeschaffen, noch nicht einmal den Wert, das Spezifische der Originalgraphik erschöpft. Wer wird es heute wagen, Marc Anton Raimondi ernsthaft neben Dürer stellen zu wollen! Das ist aber nicht nur, weil wir von unserer blinden Raffaello Santi-Verehrung abgekommen sind. Wir haben, da uns nun einmal dieser Schleier vor den Augen gefallen ist, gleich erkennen können, daß Raimondi (im charakteristischen Stil seiner Reifezeit) ohne Raffaello noch weniger darstellt als mit ihm,

und daß er allein auf sich gestellt, neben einem Schongauer oder Dürer gar nicht zu nennen ist. Daß er sich an die Erfindung, in diesem Fall Zeichnungen und Kartons, anderer von Anfang an gehalten hat, ist der Grund, warum er von vornherein seine Kunst in eine Richtung trieb, die ihr eine freie, folgerichtige Entfaltung nicht gestattete. Nein, nicht nur weil er selbst der Schöpfer ist, ist der Originalradierer ein ganz anderer als der Reproduzent: und wenn man es mir nicht ohne weiteres nachfühlen kann, so höre man die Aussage eines anderen, der der Berufenste zur Abgabe eines Urteils ist, weil er selbst in den Reihen der Gegenseite gestanden hat.

„Das Wesen und der größte Reiz der Radierkunst beruhen gerade in einer Freiheit und Unmittelbarkeit der Realisierung künstlerischer Gedanken, wie sie kaum einem anderen Verfahren im gleichen Maße zuerkannt werden können. Diejenige Radierung wird technisch die beste sein, bei welcher sich diese Haupttugenden der Radierkunst am glänzendsten entwickeln. Der Wiedergabe eines Gemäldes indessen, stammte sie selbst aus der Hand des begabtesten Radierers, wird immer etwas Unfreies anhaften müssen" (weil er nicht selbst die Ton- und Formenkomposition feststellt, aus der heraus eigentlich nur die richtig angepaßte Technik erst entstehen kann), „gegenüber einem Originalwerke der Radierkunst, bei welchem Komposition, Zeichnung, Farbe und Vortrag aus einer Wurzel herauswachsen und bei dem der Künstler in seiner Sprache Gedanken ausspricht, welche in dieser Sprache selbst gedacht sind."

Keinem anderen als dem unbestritten größten Meister der reproduktiven Radierung, den wir je gehabt haben entstammen diese Worte. William Unger, Peter Halm, Waltner und wie sie sonst heißen in Ehren, sie alle sind doch von Karl Koepping übertroffen worden. Wenn irgendeinmal, dann darf der Sammler bei ihm auch zu reproduktiven Arbeiten greifen. Der „Connetable von Bourbon", nach Rembrandt van Rijn (1883), und der „Greis" aus der Dresdener Galerie desselben Meisters (1889), „The market cart" und „The cottage door" nach Gainsborough (beide 1886), vor allem aber — wenn sie durch ihre ungeheure Größe sich nicht von vornherein den Weg zur Mappe des Sammlers versperrten — die „Staalmeesters" (1888) und die „St. Joris Schützenmahlzeit" von Hals (1889), sind wahre Wunderwerke, in denen die Persönlichkeit des Radierers ganz offenbar neben der des Erfinders zum Vorschein kommt. Nicht nur der Geist, das Charakteristische der alten Meister sind erfaßt. Das ist freilich die Hauptsache, doch kann man das bei einer ganzen Reihe unserer besten Radierer voraussetzen. Aber auch die Farbenskala, die Pinselführung sind fast wie auf dem Original zu studieren: noch mehr, die Erhaltung des Bildes ist vollständig angegeben. Wir sehen alle die Brüche und Schäden,

die die Öldecke im Laufe der Zeiten erlitten hat, gerade als ob wir vor dem Original stünden. Solche Treue gegenüber dem Geist sowohl wie auch dem Wort erfordert eine besondere Meisterschaft, die uns aus den eigenen Worten Koeppings erhellt. „Jene Schätze (der Technik) sind ja gerade in der Radierkunst so reich und mannigfaltig wie kaum bei irgendeinem anderen graphischen Verfahren. Die zwei Erscheinungsmomente, die in der Technik der zeichnenden Künste unterschieden werden können, der Ton einerseits und die Spontaneität der Werkzeugführung, der Strich (‚la volonté', wie die Franzosen so bezeichnend sagen), andererseits, sind beide in der Radierkunst zu außergewöhnlich glänzender Entfaltung gesteigert. Von dieser Spontaneität, von der unendlichen Feinheit, mit der die Radiernadel unter fast absoluter Abwesenheit jedes materiellen Widerstandes, auf dem mit Ätzgrund überzogenen Kupfer wandert und schafft, ist vielfach von Schriftstellern schon gesprochen worden. Vielleicht wurde weniger oft auf die unendlichen Hilfsmittel hingewiesen, über die die Radierkunst verfügt, um tausendfältige Gegensätze hinsichtlich des Tones zu erzeugen, Gegensätze, nicht bloß einfach zwischen hell und dunkel, sondern Gegensätze des Toncharakters, die ebensovielen Gegensätzen von Farbentönen in der Natur oder in der Malerei entsprechen. Nebeneinanderstellung von bald engen, bald weit angelegten Strichsystemen, von bald parallel geführten, bald aufs Verschiedenartigste gewundenen oder gekreuzten Arbeiten, von Partien, die hier in aller Frische der ursprünglichen Ätzung dastehen, dort aufs Wechselndste durch Polieren, Schaben, Schleifen und andere Überarbeitungen abgestumpft sind — kurz, die Handhabung einer üppigen Palette ist dem Radierer möglich, und jedem einzelnen steht frei, diese Palette durch eigene Erfindungen ins Unendliche zu bereichern. Jedes der Mittel, die seine Technik in unerschöpflichstem Maße ihm bietet, möge ihm zur Übersetzung des Geistes der Originale in seine, des Radierers Sprache, zur Interpretation des Kunstwerkes, recht sein, und eine neue selbständige Kunstschöpfung wird sich aus seinem Tun entwickeln."

Trotzdem Koepping ohne jeden Zweifel auf diesem Gebiete die erste Stelle einnimmt, hat er es aufgegeben. Das will doch wahrlich viel sagen. Kurz nachdem er im Jahre 1890 ein akademisches Meisteratelier zu Berlin übernommen hatte, legte er ein Gelübde ab, das er übrigens später doch nicht eingehalten hat, nie mehr eine Reproduktion, sondern nur Originalradierungen zu schaffen.

Durch die Staalmeesters, die Schützenmahlzeit und die Munkacsybilder war Koepping an das ungeheure Format gewöhnt als er, mit Bewußtsein zu den Originalgraphikern übertretend die „Sommeridylle", 1892 3, schuf. Es ist eine riesige Platte mit einer sehr einfachen Darstellung. Im Walde stehen zwei halbnackte Frauen; die eine, vom Rücken



Karl Koepping — Landschaft

gesehen, pflückt etwas von einem Baume, die andere steht in leicht gezwungener Bewegung vorn links und scheint einen Blumenkorb auszuschütten. Auf den Boden und die Bäume fallen hie und da blendende Sonnenflecken durch die Wipfel. Das Ganze wirkt, als ob eine kräftige, glänzende Kreidezeichnung das Vorbild gewesen wäre. Man vermutet auf kurze Entfernung, den breiten grobkörnigen Strich der Kreide zu erkennen, und dieser Vortrag allein schon verleiht dem Blatte ein ganz besonderes, starkes technisches Interesse. Es wiederholt sich das in einer ebenso großen, zweiten ähnlichen Darstellung („Landschaft" mit Frauenrückenakt) und in dem gleichfalls großen Zwickelbild mit der im Walde gebeugt sitzenden nackten Frau („Sibylle").

Es läßt sich aber nicht leugnen, daß der Phantasie und dem Bedürfnis nach Fesselung in stofflicher Hinsicht gar wenig mit diesen Blättern geboten wird. Das fällt sicherlich um so mehr auf, als sie in einem unnötig großen Formate ausgeführt worden sind. Sobald sich der Meister darin eine Beschränkung auferlegte, blieb eine vorteilhafte Wirkung nicht aus. Die „Trauer" (1894) und die „Mänade" sind immer noch große — wenn wir an Whistler, Haden oder Meryon denken —, aber doch handliche Blätter mit einem interessanten starken und flotten Strich. Aufwand, Inhalt und Vortrag klingen in einer Harmonie aus. Die „Mänade", ein in schwieriger Stellung sitzender Akt, ist ganz graphisch gedacht, die Fläche nicht mehr gleichmäßig bedeckt, das letzte Wort nicht immer ausgesprochen, sondern hie und da unserer mittätigen Phantasie überlassen.

Weniger gelungen sind die Halbfigur einer Frau mit schwarzem Spitzenüberwurf („Erinnerung"), „Das geneckte Hündchen" und die „Knieende, mit Waschbecken und Schwamm". Die Darstellungen sagen rein gar nichts und verfallen in den Fehler, den man Greiner vorgeworfen hat, daß es nur einfache, inhaltlose Modellstudien mit übergeworfenem Titel sind. Auch scheint mir die Absicht vorzuliegen, das Karnat mittels der Radiertechnik in der Hauptsache so wiederzugeben, wie es rein und restlos nur der Grabstichel vermag.

Ausgezeichnet noch in ihrer Stofflichkeit sind die „Ziergläser". Bekanntlich hat Koepping diese überraschend schönen Ziergläserformen selbst geschaffen und damit den hochweisen Theoretikern, die uns vorpredigen wollen, der Begriff Schönheit decke sich mit der Zweckmäßigkeit, ein Schnippchen geschlagen. Diese Formen sind mit feinem Verständnis aus der Glastechnik entwickelt und führen sie bis zur äußersten Konsequenz durch. Aber die tatsächlichen Gläser sind durchaus nicht zweckmäßig gehalten, denn sie sind überhaupt nicht zu gebrauchen: und trotzdem sind sie sehr schön als Zierde für das Auge.



Karl Koepping Frauenakt

Ein zweiter Berliner, der liebenswürdige Künstler Albert Krüger, nennt auch die Reproduktionsgraphik seinen Ausgangspunkt. Wenn man aber solche Sachen vornimmt wie seinen prächtigen ,,Donatello-Johannes", eine Terrakottabüste, so muß man sie wirklich nicht viel anders einschätzen, als ein Originalblatt. Ein solches Vorbild neigt viel eher zu dem Rang, den die Architektur als Stoff für den Radierer einnimmt, als zu dem eines fremden Ölgemäldes. Denn bei der glasierten Tonbüste muß der Radierer sich auch alles wie bei einem Naturobjekt selbst schaffen; es sind ihm nicht Farbenwerte, Tonstimmung, die fest umrissene Zeichnung und das Lichterspiel gegeben wie bei einer Ölgemäldevorlage.

Im übrigen hat sich Krüger an so verschiedenen Meistern wie Dürer, Botticelli, Frans Hals, Terborch, Liebermann, Uhde, Klinger versucht und ist ihnen samt und sonders gerecht geworden. In seiner Technik ist er moderner wie etwa Unger, Waltner, Halm, und neigt nicht so sehr zum klassischen Linienstich wie jene. Er lebte eben nicht umsonst in Berlin.

Auch in seiner Originalradierung, z. B. ,,Dünenlandschaft", ,,Strand auf Göhren" und ähnliches, fällt einem das lockere Gefüge der Mache auf. Der Strich tritt neben dem Fleck in den Hintergrund: die ,,facture" ist mehr impressionistisch als adrett.

Eine besondere Rolle spielt Krüger im Farbenholzschnitt, und was er auf diesem Gebiete schuf, steht in Deutschland vereinzelt da. Die ganze Technik ist so eigentümlich, daß ihr gegenüber der Umstand, daß sie nur zu Gemäldereproduktionen verwandt wurde, gar nichts zu sagen hat. Im Prinzip findet sich viel Gemeinsames mit der guten älteren Chromolithographie in Krügers Farbendruck vor. Auch er baut die Farben aus Tönen zusammen. Die Anlage seiner Stöcke erfordert aber eine viel geistvollere Analyse, als es der Steindruck tat, und es gelingt ihm vor allem ein Kolorismus, der weit über jenem der Chromolithographie steht. Vornehm, ohne den häßlichen meretrizischen Glanz der ,,Öldrucke" schauen seine Blätter aus, als geistvolle Paraphrasen der Originalgemälde;



Albert Krüger Am Strand von Göhren

sie bescheren uns eine doppelte Freude. Wir genießen an ihnen die alten Meister und haben daneben das Empfinden, daß uns auf seiten der graphischen Wiedergabe eine starke, originelle Tat, durch die feine Ausarbeitung des Kolorismus, geboten wird. Die beiden schönsten Holzschnitte Krügers sind die wundervolle ,,Giovanna Tornabuona" nach Piero de' Franceschi und das ,,Kind mit dem Sittich" nach Rubens. Es ist ganz prachtvoll, wie auf letzterem Blatt der pastose, markige Pinselauftrag und die kräftigen Lokalfarben des Flamen festgehalten worden sind. In zweiter Linie kommen das ,,Noli me tangere" nach Lorenzo di Credi, und ein kleines Blatt mit Botticellis ,,Venus": am wenigsten ansprechend ist vielleicht die ,,Frauenbüste" nach links, was zum Teil Schuld des Leonardo da Vinci zugeschriebenen Originals sein mag.

Der wichtigste Originalgraphiker Berlins ist zugleich der wichtigste Maler unter den neueren Künstlern der Hauptstadt, Max Liebermann. Sonst geht das bekanntlich nicht immer Hand in Hand, und das Zusammentreffen in diesem Fall ist um so merkwürdiger, als Liebermanns Graphik ganz und gar nicht innerhalb klassischer Grenzen gehalten ist, die Wichtigkeit der Kunstäußerung demnach keineswegs von vornherein feststand. Aber es ist ja so vieles merkwürdig in und um den Meister; um ab ovo anzufangen, der Umstand, daß durch ihn die nüchterne, im Innersten eigentlich kunstfeindliche Verkehrsstadt die Führung in der deutschen Kunstwelt übernommen hat. In den achtziger Jahren

des vorigen Jahrhunderts, ehe München das große Fremdennest mit den internationalen Allüren wurde, war es wirklich ein mit der Kunst in allen Formen durchsättigtes Gemeinwesen. Jetzt hat sich das leider ganz geändert, aber damals drang etwas von künstlerischem, freiem Wesen sozusagen bis zum letzten Droschkenkutscher herab. Wer von dort nach Berlin kam, den überlief es kalt vor all der nüchternen Öde und Leere, und er kam aus der Beklemmung gar nicht heraus. Es erschien ihm eine charakteristische und zugleich vernichtende Kritik für das Kunstverständnis der Gegend, daß oben am Museum in großen Lettern die Inschrift prangte: „Artem non odit nisi ignarus", gewissermaßen, als müsse man sich dafür entschuldigen, daß man etwas für die Kunst getan, ihr einen Tempel errichtet habe!

Nun, selbst auf diesem Gebiete ist die Hauptstadt zum Leviathan geworden, der alles in sich verschlingt und auch die Führung in der Kunst übernimmt. Es ist wohl nur ein abermaliger Beleg für den schönen, ungerechten Satz: „Wer hat, dem wird gegeben". München ist genommen worden; seit zwanzig Jahren beinahe bleibt es stehen, und mit seinen Rezeptmalercliquen lockt es nicht einmal den Amerikanern mehr das Geld aus dem Beutel. Berlin schafft gewiß nicht bloß Gutes, aber es hat Leben in die Kunst gebracht, und die hauptsächlichsten deutschen „Bewegungen", die man bespricht, gehen von Liebermann und seiner Gründung aus. Um des Merkwürdigen noch mehr zu verzeichnen, ist es kein Kraft- und Urgenie, das die Welt aus den Angeln hob, der dies zuwege gebracht hat. Es läßt sich zu leicht verfolgen, wie der Meister und seine Schule die Anregungen von außerhalb, vom französischen Impressionismus, dann vor allem von Israels, später auch von Courtens empfing. Damit fällt mir nicht im geringsten ein, die Berliner Sezessionisten als Nachbeter hinstellen zu wollen. Ich meine nur, daß etwas ganz Besonderes an ihrer Richtung sein muß, wenn sie sie, ohne ungewöhnlichen Aufwand an Originalität, dermaßen in den Mittelpunkt des deutschen Kunststrebens setzen konnten.

In der Radierung war Liebermann zuerst nichts anderes als ein enfant terrible, der gewissermaßen glaubte, das Radieren ginge so ohne weiteres von selbst. Er wußte schon ziemlich klar, was er wollte, aber dieses künstlerische Empfinden allein sollte ihn durchbringen, und zum Werkzeug sagte er: „Reim dich, oder ich freß dich". Es sollte Dinge tun, zu denen es nicht geschaffen war: es sollte ihm ohne weiteres die Wirkungen erzielen, die er mit dem Pinsel, dem Spachtel und der Ölfarbe bezwungen hatte. Er wollte pastos und freilichtig radieren, sozusagen.

Daß er die Anekdote unterdrückte, besonderes Gewicht auf die Farbenwerte legte und nach einem Vortrag strebte, der frei von tüftelnder Technik blieb, war von diesem



Max Liebermann · Karre in den Dünen

Maler vorauszusehen. Auf das Schönste, was die Radiernadel zu schaffen vermag, verzichtete er von vornherein, auf die Linie. Er arbeitete zunächst nur mit Flecken: aber seine Flecke sehen aus wie die Ätzflecke der früheren Meister, also wie unbeabsichtigte Fehler. Darunter litt die Zeichnung naturgemäß; nehmen wir z. B. eins der ersten Blätter, die Grasenden Ziegen (S.* 4), so könnten das ebensogut Schweine sein; und seltsamerweise haben diese frühen Blätter keine Fernwirkung. Das wäre ja an und für sich kein Mangel, denn eine Radierung soll ja aus der Nähe betrachtet werden. Aber das Auffällige ist nur, daß sich der Vortrag so eng an die damalige Malweise Liebermanns anschloß, die zweifellos auf eine Fernwirkung ausging.

Im besten Fall ist eine solche Handhabung des Materials ein Va-banque-Spiel. „Die Straße in Zandvoort" (S. 12) ist gewiß fesselnd, so auch der „Weg durch die Dünen" (S. 40), und am vortrefflichsten ist das Experiment bei „In den Dünen" (S. 19) gelungen.

* G. Schiefler: Das Graphische Werk von Max Liebermann 2. Aufl. Berlin 8°. 1914



Max Liebermann Auf der Weide

Da kommt er wirklich ohne die Linie erstaunlich gut aus. Das Blatt ist wie mit dem Pinsel gemalt, und man kann wirklich hier von einer impressionistischen Technik der Radierung sprechen. Aber die Kehrseite der Medaille wird durch den Umstand geboten, daß das Problem doch eben nur dieses eine Mal so völlig restlos aufgegangen ist. Auch „Auf der Weide" (S. 21) ist schön; hätten wir aber eine Systematisierung der Linie vor uns, statt des Gekritzels, so hätte man zu allem anderen doch noch die Freude an der Überlegenheit des Meisters, der sein Werkzeug zur Hergabe alles dessen zwingt, was sich logisch aus ihm entfalten läßt.

Von frühen Blättern, bei denen Liebermann doch schon in etwas sich auf die Linie verläßt, sind die „Ferkelchen" (S. 11) mit ihrem Farbenreiz und der suggestiven Zeichnung hervorzuheben. Auch die „Frau und Kinder am Steg" (S. 9) sind gut und „Unter Bäumen" (S. 24) in dem letzten, fünften Zustand, mit den malerischen Sonnenflecken ein wahres Hauptblatt, an das das ähnliche „Kellergarten in Rosenheim" (S. 35) nicht ganz heranreicht. Hier empfindet man wieder den unnötigen Mangel an „facture" störend, während „Mutter und Kind" (S. 17) ein wenig zu stark an Israëls gemahnt.

Vor seinem im Jahre 1895 gemalten „Markt in Haarlem" äußerte sich Liebermann einmal: „Das Publikum ist mir immer zehn Jahre hinten nach. Jetzt endlich gefällt ihm, was ich vor zehn Jahren gemalt habe, und worauf sie damals geschimpft haben. Heute ist mir das überwundener Standpunkt, und wie ich heute male, wird's wieder zehn Jahre dauern, bis sie es anerkennen."

Mit der Radierung ist es ihm eigentlich aber umgekehrt gegangen, und er ist allmählich zu dem Standpunkt des Publikums, d. h. der graphischen Kenner, übergegangen.

So ein Blatt wie das Steindruckbildnis von Fontane (S. 42) verrät doch schon viel Verständnis und Liebe für die Reize einer meisterlichen Durchführung und angemessenen Sorgfalt. Die Vornehmheit des Gesichts des alten Herrn ist sehr schön charakterisiert.



Max Liebermann
Männer im Gespräch

Sodann ist Liebermann nach allem und allem doch auf die Linie zurückgekommen. Es ist ja nicht die klar mit Überlegenheit und Selbstbeherrschung geführte Linie; aber es ist doch die Linie. Das fing an mit einer Reihe von kleinen Landschaftsplatten, mit der kalten Nadel auf Zink radiert, die ganz reizend wirken. Ein paar leichte Striche zur Andeutung der Ferne; im Vordergrund, oder wo sonst die Form kräftiger aus der Luft heraustreten muß, eine immer noch sparsame Verstärkung der Arbeit, gehöht durch sorgfältige Gratanwendung, und das Bild ist ohne Überflüssiges und Sinnloses fertig. Auf diese Weise sind die „Flachlandschaft" (S. 28), das entzückende „Fischerdorf" (S. 37), die feinen „Strandhäuser" (S. 47 und 48), „In den Dünen" und die „Landschaft mit der Holzbarriere" (S. 30) entstanden. Haden hätte sie nicht stilgerechter vollenden können, und er wäre vielleicht nicht einmal so schlicht und offen in der Auffassung geblieben.

Aus der Zeit des gemalten Schweinemarktes oder etwas später stammen dann der eindrucksvolle „Rindermarkt in Leiden" (S. 51), ein guter und origineller Impressionismus in Schwarzweiß, der Kanal in „Amsterdam" (S. 63), „Nordwijk Binnen" (S. 65) und „Badende Knaben am Strand" (S. 56). Und doch fragt man sich immer noch manchmal, „wozu der Lärm? warum nicht eine anerkannte, erprobte Konvention?" Zuletzt kommt sie ja doch. In den Blättern der letzten drei Jahre nähert sich Liebermann doch der Sprache, die Whistler in solchen Werken wie „The Bridge" (K.* 204), „The Thames

* E. G. Kennedy: The etched work of Whistler, New York 4°. 1910



Max Liebermann Badende Knaben

towards Erith" (K. 165), „Merton Villa, Chelsea" (K. 277), „Clothes Exchange Nr. 2" (K. 288), oder „Chateau Bridorez" (K. 378) ausgefeilt hat. Das trifft man in der „Judenstraße in Amsterdam" (S. 57) und den vielen weiteren Platten mit dergleichen Motiven, auf dem „Fischmarkt daselbst" (S. 66) und auf dem großen, bedeutsamen „Alsterbassin" (S. 109).

Das mit den zehn Jahren, die sein Publikum ihm nachhinkt, hat einen nicht zu übersehenden Hintergrund in der Entwicklung des Meisters. Der Liebermann von 1890 war ein ganz anderer wie jener von 1900, und dieser wieder ein anderer wie jener von 1910. Die Etappen weisen eine Entfaltung auf, die entschieden stark und bedeutungsvoll ist. Zuerst interessierten ihn eine Zeitlang ganz besonders die rein technischen Fragen des Vortrags, in der Malerei sowohl wie in der Graphik. Dann wendete sich Liebermann der Beherrschung von Licht und Atmosphäre zu, die er in vielen Strandbildern, badenden Jungen, Tennisspielern usw. bezwang. Die Darstellung des Raumes, die Erweckung des Raumgefühls war sein Hauptehrgeiz. Endlich aber hat sich Liebermann in das Festhalten der flüchtigen Bewegung vertieft, ein mehr zeichnerisches als malerisches



Max Liebermann — Polospiel (spätere Fassung)



Max Liebermann — Polospiel (frühe Fassung)

Problem. So kommt es, daß er das Schwarzweiß, das zwischen 1897 und 1906 bei ihm ziemlich brach darnieder lag, wieder mit großem Eifer aufgenommen hat. Auf den neuen Blättern sind die Figuren die Hauptsache, der Raum wird verkleinert und nicht mehr so beachtet. Pferdestudien, Reiter, Polospieler, Wettrennen variieren das Thema und verraten eine fabelhafte Fähigkeit, das Charakteristische der Bewegung zu erfassen und sie durch einen prägnanten Vortrag bezwingend anzudeuten.

Auf die markanten Selbstbildnisse, meist aus neuerer Zeit, auf den sitzenden „Brinckmann" (S. 62), den kolossal lebendigen „Naumann" (S. 82), den sprechend ähnlichen „Bode" (S. 106) muß ich noch hinweisen. Ganz besonders verraten des Meisters Originalzeichnungen ein stetiges Ringen um eine zweckdienliche Form, um eine starke und womöglich ihm ganz eigentümliche Kunstsprache. Aber die gedruckte Graphik zeigt es auch. Wenn er dabei anfangs von irrigem Standpunkt ausgeht, den er aufgeben muß, wenn er wie z. B. bei den neuen Steindrucken, zunächst sich stark an ein vorhandenes Ideal — an Manet in diesem Fall — anlehnt, so legt die Weiterentwicklung stets ein schönes Zeugnis von des Meisters Kraft ab, sich durch nie ermüdende Weiterarbeit zu einem eigenen und glücklichen Standpunkt zu verhelfen.

Im übrigen leben selten die Blätter so von ihrem Meister wie jene Liebermanns. Es ist eigentlich das Hauptinteresse an einem jeden, daß es uns die Stufe zeigt, auf der sein Urheber gerade gestanden. Wollten wir sie aus ihrer Beziehung zum Künstler lösen, so fehlt ihnen die Hauptsache. Und da er jede Stufe durch viele Dokumente, die unter sich denselben Wert haben, gleichsam belegt, so kann man den ganzen Meister in einem Auszug seines Oeuvres genießen. Wenn einer Strang sammelt, so kann er fast jedes Blatt brauchen, denn das Interesse haftet mindestens zur Hälfte am Blatt selbst. Wer etwa dreißig ausgewählte Blätter Liebermanns besitzt, kann das ganze Bild der Entwicklung von seiner Graphik vor uns ausbreiten. Sammlern von Raritäten sei noch mitgeteilt, daß unter den Liebermannblättern das erste „Brinckmannbildnis" (S. 61) und das „Struckbildnis" (S. 53), ferner die „Landschaft mit dem Zaun" (S. 29), „In den Dünen" (S. 45), die ersten Drucke von der „Karre in den Dünen" (S. 50) und von den „Badenden Knaben", vor der Publikation (S. 56), sowie der erste Zustand des „Selbstbildnisses" (S. 56) wohl die seltensten Stücke sind. — —

Lovis Corinth, der Liebermann in der Führung der Sezession ablöste, hat sich auch in der graphischen Kunst betätigt, wenn er auch noch nicht eine ähnlich wichtige Rolle darin spielt. Gegen seine „Tragikomödien" sowie seine „Judith" spricht, für meinen Geschmack, die Unverdaulichkeit der Gedankengänge. Auch finde ich in ihrem geradezu



Max Liebermann Selbstbildnis

ungeschlachtem Kolorismus eine Vorahnung des Stils, gegen den später der Meister selbst erfreulicherweise Stellung nahm. Dagegen hat er eine Anzahl sehr feiner Akte und Köpfe mit der kalten Nadel radiert, auf die man gewiß die Aufmerksamkeit hinlenken



Lovis Corinth Im Bett

sollte. Die wundervolle Zeichnung mit dem sicheren Kontur ist bestrickend, und das Material bei aller Einfachheit rein sachlich gehandhabt. Auch einige Steindrucke, wie „Der Reiter", „Odysseus" und ein „Bildnis" sind zu nennen.

Ausgezeichnet sind die wenigen Radierungen A. Gauls. Es ist ein Jammer, daß sie sogleich als Verlegerunternehmen auf den Markt kamen und somit von Anfang an Preise hatten, die es dem gewöhnlichen Sterblichen unmöglich machten, sich etwas davon zuzulegen. Die fabelhaft feine Erfassung der Tiere in ihren charakteristischen Bewegungen war ja von diesem berühmten Plastiker im voraus zu erwarten. Überraschen konnte einen schon eher dieser wunderbar reine, unglaublich sichere Kontur und die Meisterschaft, mit der Gaul die Ausdrucks- und Modulationsfähigkeit des neuen Werkzeugs, der Radiernadel, beherrscht. Die Striche sind so sparsam und reiflich überlegt wie kaum bei einem zweiten Meister, und doch wird durch diese wenigen Arbeiten auf ganz wunderbare Weise, z. B. zwischen Ziegenhaar und Schaffell, unterschieden. Man kann über diese ungewöhnliche Kunst des Auslassens nicht genug staunen. Die „Gehenden Ziegen" und die „Gehenden Schafe" wirken in ihren klassischen Linien wie ein Relief von meisterhafter Ruhe. Auch die „Schafherde", die „Ziegenstudie" und die „Laufenden Strauße" sind wunderbar in der Zeichnung, dabei völlig wohlverstandene Graphik.



August Gaul Fünf Ziegen

Von den Berliner bekannten Sezessionsgrößen ist der wichtigste Graphiker neben Liebermann entschieden Max Slevogt. Wenn schon seine Malerei etwas wild ist, so kommt diese Bezeichnung seiner Graphik noch viel mehr zu. Er trat zuerst mit einigen Folgen von Steinzeichnungen hervor, in denen er sich an berühmte Dichterwerke hielt. Sie sind nun aber so ganz und gar anders wie die üblichen Illustrationen, auf denen uns die Zeichner mit peinlicher Gewissenhaftigkeit alle die Einzelheiten, die im Text vermerkt worden sind, leibhaftig vor Augen führten. Auch von Künstlern, die ihre eigene Einbildungskraft anzustrengen bereit waren, sind wir doch eine Detaildeutlichkeit gewohnt, die als eine Art Atavismus in der Illustration stets zum Vorschein kommt, als gehöre sie notwendig zu deren Stil.

Damit hat Slevogt allerdings aufgeräumt. Wir sehen zunächst mehr, was der Künstler, als was der Dichter sich denkt. Die Worte des Textes gelten nur als Anregung oder wie das Naturobjekt als Rohmaterial, aus dem sich der Künstler seine eigenen Phantasien formt. Wer die Bilder etwa als Erläuterungen des Dichterwerkes, vom historischen Gesichtspunkt aus, erwerben wollte, würde schlecht auf seine Rechnung kommen. Ganz andere Werte werden hier gehoben, völlig andere Wege eingeschlagen.

Alle die Lithographien stellen ewig neue, ewig frische Abwandlungen des einen Problems — Bewegung dar. Das ist der Inhalt dieser Kunst, und zweitens die Aufgabe, eine Form für die Verkörperung einer Impression mit den Mitteln der Schwarzweißkunst zu finden. Stets gibt es auf einem solchen Bild einen Punkt, auf den man das Auge



Max Slevogt Aus dem Lederstrumpf Zweikampf

heften muß; dann wird alles fabelhaft lebendig und aktuell! Wer aber von Fleck zu Fleck mit dem Auge wandert, in der Betrachtung von Einzelheit zu Einzelheit schreitet, wird vermuten, lauter Verzeichnungen und womöglich Unverständlichkeiten vor sich zu haben.

Die „Achillesfolge" war der erste große gelungene Wurf des Meisters. Die Blätter stehen nicht alle auf gleicher Höhe. Als ich in der Dresdener Großen Ausstellung 1908 acht von den elfen anbrachte, hatte der Künstler selbst die Liebenswürdigkeit zu sagen, so präsentiere sich sein Werk eigentlich noch viel eindrucksvoller wie als Ganzes. Es waren „Helena am Skäischen Tor", „Schlacht", „Die Troër bei den Schiffen der Achaier", „Hektors Flucht", „Achill im Skamander", „Achill und die Gefangenen", „Hektors Tod" und „Patroklos erscheint dem Achill". Ein prächtiges Stück urwüchsigen Humors steckt in dem Beginnen diese auf hohem Kothurn stelzenden Heroenfiguren so darzustellen als das, was sie wirklich waren, richtige alte Haudegen. Seit Flaxman und Carstens ist es den humanistisch Gebildeten in Fleisch und Blut übergegangen, sich die alten Streiter nie anders als „schöne", durch eine klassisch frostige Pose verklärte Erscheinungen vorzustellen. Mit der urwüchsigen, derb rücksichtslosen Lust eines bösen Buben setzt sich Slevogt über solche Idealpuppen hinweg und führt uns die Helden nur allzu menschlich vor. Der „göttliche" Achill gleicht einem grausigen Siouxhäuptling, wie er in barbarischer Kraftanstrengung Gefangene herumschleppt, oder im Blutbad, oder auf dem



Max Slevogt Szene aus dem Lederstrumpf

Lagerwall, wo er mit rüpelhaftem Gebrüll die Troër erschreckt. Das ist keine zimperliche, klassisch verfeinerte, sondern eine grob-gesunde Kunst, mit prachtvollen Momenten. Wie wunderbar tritt Achill das Wasser auf dem Blatt, wo der Skamander ihn zu ersäufen droht. Es zieht uns ordentlich die Muskeln an, zu sehen, wie er sich mühsam heraufarbeitet in seiner Höllenangst, daß ihm das Wasser an die Kehle reiche. Wie wundervoll ist das Gewühl der Schlacht vergegenwärtigt, wenn man das Auge auf dem Blatt nicht herumschweifen läßt, sondern an eine Stelle festbannt. So muß man auch bei der Darstellung der „Troër an den Schiffen der Achaier", nur die oben auf dem Schiff stehende, leicht skizzierte Gestalt scharf ins Auge fassen: dann wird alles köstlich lebendig, ja



Max Slevogt Aus Achill Achilles jagt Hektor um die Mauern von Troja

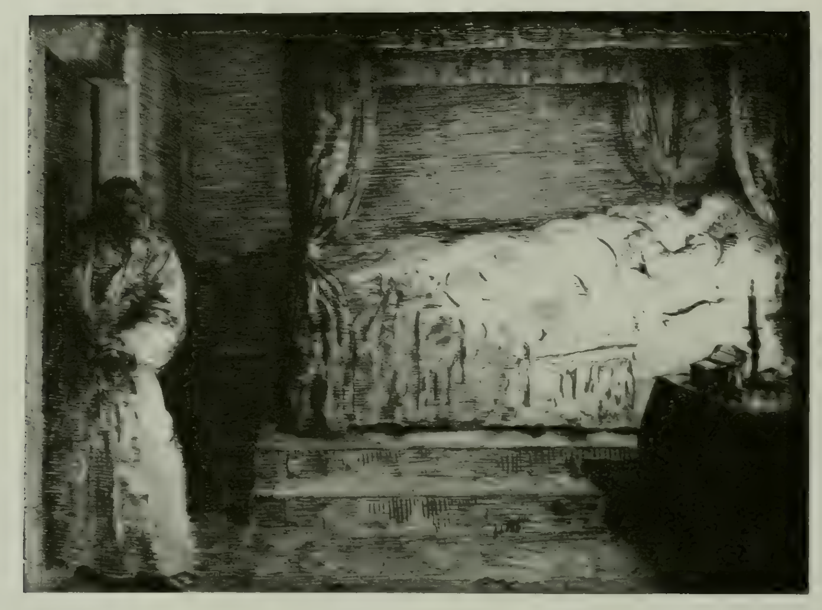
ordentlich farbig um uns herum. Und wie hört man die beiden Männer förmlich sausen auf dem Blatt, wo Achill den Hektor dreimal um die Mauern Trojas jagt.

Wenn es in Slevogts „Achill" keine griechischen Typen nach der gewöhnlichen Schablone gibt, so zeigen seine „Lederstrumpf"-Bilder keine richtigen Indianer. Es gibt bei ihm weder die romantisch unechten Gestalten nach dem Geschmack Coopers, noch auch solche, die vor der Kritik des Ethnographen standhalten können. Hier fällt es dem Künstler wieder nicht ein, „illustrieren" zu wollen. Einem zwölf- bis vierzehnjährigen normalen Kind (d. h. einem ohne ungewöhnliche, künstlerische Frühreife), das seinen Lederstrumpf auswendig kennt, bereiten diese Bilder nur Enttäuschung. Auch hier dienen die Vorwürfe nur der Entfaltung einer wunderbaren Begabung, Bewegungen zu erfassen und wiederzugeben. Wie wundervoll ist sie dargestellt auf dem Bild mit den Indianern, die über den Baumstamm setzen, um Wildtöter einzufangen, wie fein die



Hans Meid Nachtstück

Geste der Ruderer auf der Hirschjagd im See. Ist es schon an und für sich erstaunlich, daß der Künstler das, was uns die Bewegung charakteristisch macht, so prägnant zeichnen kann, so ist ein solches Gelingen fast unbegreiflich, wenn man sich überlegt, daß alles ja konstruiert und nicht gesehen worden ist. Eins der schönsten Blätter ist noch ,,Junithau und Marie im Handgemenge an der Tür des Blockhauses, vor dem Einlaß Lederstrumpfs".

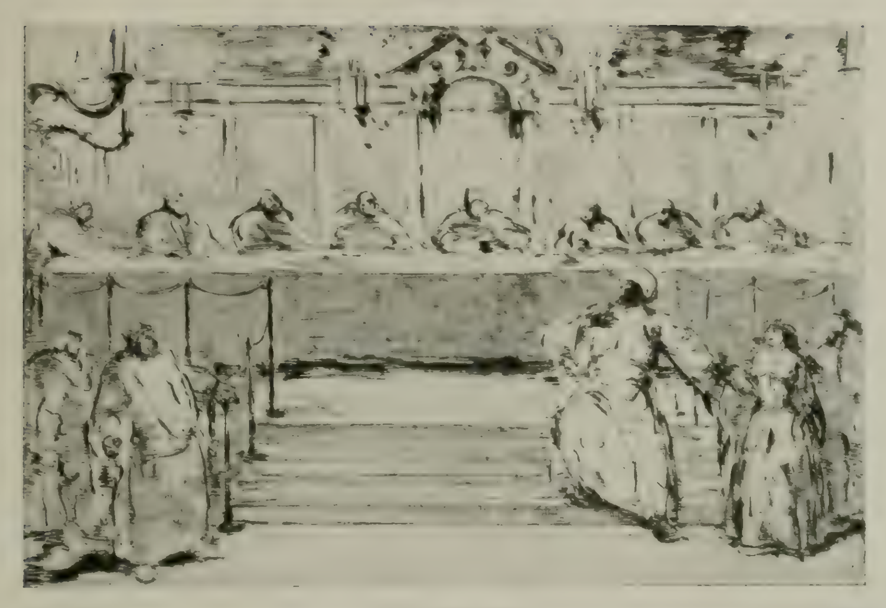


Hans Meid Aus dem Othellozyklus Im Schlafgemach der Desdemona

Es liegt aber in der Natur eines solchen Schaffens, daß nicht alles gleich gut ausfallen kann, und auch hier hat der Sammler klug ausgewählter Probedrucke einen besseren Schatz als der Besitzer des vollständigen Werkes. So reichen meines Erachtens der „Sindbad", „Coranna" und der „Rübezahl" — die ja sowieso nicht ganz in unseren Rahmen passen — nicht völlig an die genannten Folgen heran.

Slevogt hat auch einiges radiert, wenig mehr als ein Dutzend Blätter. Die Skizzen sind eigentlich fast mehr zeichnerische als radiererische Großtaten: aber sie sind doch auch als Druckleistungen interessant. Es ist fein, wie er zu fesseln weiß, indem er sich an den gegebenen Mitteln Genüge sein läßt, ohne seine Persönlichkeit unnütz hervorzudrängen oder gar durch irgendeine Bizarrerie aufdringlich zu werden.

Wie immer bestrickt die Kaltnadel rein als Technik, auch in seiner Hand, und die beiden „Selbstbildnisse", das „Champagnerlied II" mit dem Souffleurkasten sowie der „Don Juan in der Komthurszene" sind entschieden die ansprechendsten Blätter. Im „Kampf mit dem Tiger" bewundert man wieder die Erfassung der Bewegung, doch scheint ihm dafür die Kreide immer noch besser zu liegen, wie die Nadel.



Hans Meid — Aus dem Othellozyklus — Vor dem Senat

In Hans Meid ist uns endlich wieder einmal einer erstanden, der ein „eigenes" Gesicht herauskehrt, das keine Fratze ist. Noch nie ist mir ein derartig flatterhaft nervöser Strich vorgekommen; es ist ein gesteigerter Tiepolo, ein toller Rausch. Seine Arbeit hat einen reichen Klang, wie die Instrumentation von Richard Strauß. Dabei hat er wirklich etwas zu sagen, und das Brillantfeuerwerk ist nicht nur da, um Ideenarmut zu verdecken. Bei ihm gibt es nicht nur prickelndes Wortgebilde, sondern wirklichen Inhalt, denn er besitzt in der Tat eine neue, eigene Naturanschauung. Freilich läßt sich die Befürchtung nicht abweisen, daß er seinen Vortrag zur Manier ausarten läßt: wenn er sich in ihr tüchtig ausgelebt haben wird, ist es unumgänglich nötig, daß er eine neue, äußere Form findet. Gegenwärtig ist es ein hastiges, hurtiges Kaltnadelspiel mit theatralischen Lichtakzenten, die einen in gewisser Weise an Guardi erinnern könnten. Die Drücker bringen auch bei ihm eine Art Rhythmik in die Komposition.

Wenn man schon ein Bedenken aufkommen lassen will, so wäre es die Erinnerung an den schnellen Erfolg, den der Künstler gehabt hat. Noch vor etwa zehn Jahren sagte mir ein so gesuchter und anerkannter Künstler wie Orlik, die Graphik sei für

ihn eigentlich nur Liebhaberei, sie koste ihm doch beinahe soviel, wie sie einbrächte. Meid hat sich schon im zweiten Jahr seiner professionellen, radiererischen Technik durch diese erhalten können. Aber vielleicht ist das ja nichts mehr oder weniger als ein gutes Zeichen für das Publikum. Es scheint sich endlich wieder einmal darauf zu besinnen, daß das Schwarzweiß die volkstümliche Kunst par excellence ist.

Von Meid kann man eigentlich vorläufig alles gleich gern aufnehmen. Wenn ich einiges namentlich hervorheben wollte, so würde ich das „Nachtstück", „Der Verführer", „Springbrunnen", „Sonntag in den Cascinen von Florenz", „Leda", „Hades und Persephone", „Die Ehebrecherin" und natürlich die zwei großen Folgen „Othello" und „Don Juan" nennen.

Machen wir noch einen Abstecher, ehe wir die offiziellen Sezessionisten verlassen, zu einem ihrer Gründer, zu Leistikow. Er gehörte zu den „Phantasten". Auch sie hatten das Wesen der künstlerischen Schöpfung erfaßt, indem sie den Stoff, das natürliche Vorbild, durch den persönlichen Willen durchdringen ließen, und zwar betätigten sie ihren Willen nach einer abstrusen, quasi gedanklichen Seite hin. Sie wollten und wollen uns zwingen, eine Welt anzuerkennen, die nur sie schauen. Allerdings ist wohl jener der größte Meister, der im Bestreben, dem Werk seinen Geistesstempel aufzudrücken, die Vorlage, das Naturobjekt, nur leise verändert. Feuerbach hat jedes Werk unverkennbar zur eigentümlichsten Schöpfung gestaltet, indem er alle Lokalfarben mit einer sie verbindenden Nuance abstimmte und so eine Harmonie, die seine eigene Psyche verriet, schuf. Leistikow griff gelegentlich zur gänzlichen Ummodelung der Natur, um seinen Willen dem Werk aufzuprägen. Doch auch die wildesten Phantasten mögen wir gelten lassen, und wir müssen dessen eingedenk bleiben, daß im Grunde genommen grüner Himmel und rote Bäume nur eine stilistische Verzückung sind, während eine unpersönliche, glatte Abspiegelung der Natur mit Kunststil überhaupt nichts gemein hat.

Auf einem Farbensteindruck bietet uns Leistikow blaugrüne Wälder, hellgelben Himmel und ebensolches Wasser: auf einem Panblatt mit fliegenden Wundervögeln — Schwäne sind es nicht, obwohl die Leiber ihnen ähneln — haben wir einen grünen Himmel mit backsteinroten, ungegliederten Streifen, die die Wolken vorstellen. Nur der trostloseste Philister kommt mit dem Einwand: „so sieht die Natur doch nicht aus". Es ist ja auch nicht Natur, was er vorgetischt bekommt, sondern Kunst. Wenn man es recht überlegt, so stellen diese und ähnliche Arbeiten nichts anderes vor als die sehr seltenen Beispiele eines wirklich eroberten Japanismus'. Es ist dasselbe Absehen von der Epidermis der Natur, wie es der Japaner kennt: es ist derselbe Sieg des inneren Sinnes über



Walter Leistikow Waldsee

das äußere Auge. Aber es sind nicht seine Konventionen, seine Floskeln, bei denen ja neunhundertundneunundneunzig aller tausend unserer okzidentalen Künstler, die überhaupt etwas von Japan kennen gelernt haben, hängen geblieben sind.

Gelegentlich hat Leistikow diese Farbenvereinfachung und Balancierung bis zum Standpunkt des reinen Ornaments getrieben, wie ein anderer aus den Naturformen das Ornament herauszieht. Solcher Art ist der 1897er Kalender für Julius Sittenfeld. Der „Holzsteg am Ende eines Sees“ dagegen ist eine fein durchgearbeitete Kreidelithographie mit schöner rotbrauner Tonplatte, die wie ein Orgelpunkt zu einer feinen, träumerischen Melodie wirkt.

Vereinfachung, breite Flecken- und Flächenwirkung an Stelle des willkürlichen Formenreichtums der Natur zu setzen, ist auch das Grundprinzip der schönen Radierungen Leistikows. Die schönste ist wohl die gewaltige „Weiden bei Tauwetter“, ganz prachtvoll im dekorativen Ausgleich des Schwarz und Weiß. Seine weiteren Lieblingsmotive sind den Seen aus der Umgegend Berlins entnommen. Hier sind wiederum bei manchen Arbeiten die Vorwürfe fein in große Flächen zusammengefaßt, andere dagegen als Ornament, fast kalligraphisch, durchgebildet, so auch das Blatt mit großen über dem Wasser, vor der untergehenden Sonne fliegenden Schwänen.

Auch unter den Radierungen kommen einige, etwas realistischer durchgeführte Blätter vor, darunter zwei Stranddünenbilder. Im ganzen großen aber waltet die Stim-

mung, die sich auf große, schlichte, weitintervallige Akkorde stützt, auch hier vor. Ich nenne noch: „Märkische Heide", „Auf Saro", „Ziegeleien am Wasser", „Havelufer", „Das Wasserloch" und „Märkischer See". —

Lehrs berichtet, daß er einmal dem greisen Constantin Meunier eine Arbeit von Käthe Kollwitz gezeigt habe. Nach langem Betrachten bemerkte der berühmte Meister, so etwas hätte er von der Hand einer Frau noch nicht gesehen. Er hat damit seine Bewunderung ausdrücken wollen: aber viele Laien haben wohl dieselbe Äußerung getan, zum mindesten das gleiche gedacht, ohne es in so günstigem Sinne gemeint zu haben.

Als die „Moderne" in der Literatur auftrat, zeigte sich „Ernst Rosmer" in ihren Erstlingswerken geradezu widernatürlich derb und unweiblich. Sie schwelgte förmlich in einer zynischen Breittretung der unerquicklichsten Einzelheiten des Allzumenschlichen. Wenn sie schonungsloser vorging, als irgendein Mann es je getan, so geschah das gewiß nur aus Angst vor dem Vorwurf, seicht und „schriftstellerinnenmäßig" gewesen zu sein. Wenn sie ihr frauliches Wesen nicht schroff verleugne, fürchtete sie, dem Vorurteil gegen schreibende Damen zu verfallen.

Auch in der Malerei haben viele Frauen dazu beigetragen, eine verflachte, versüßlichte Kunst zu verbreiten. Darunter haben die später Geborenen leiden müssen. Noch heute will kein Kunsthändler den Vornamen, sondern nur das Initial einer Malerin in seinem Katalog angeben, weil die Erfahrung ihn gelehrt hat, daß den offen unter weiblicher Flagge segelnden Arbeiten von vornherein eine allzu starke Abneigung entgegengebracht wird. Dieses Vorurteil zu zerstreuen, hat sich Käthe Kollwitz angelegen sein lassen: und sie hat möglicherweise manchmal überstark aufgetragen, nur aus dem Bewußtsein heraus, daß es solch ein Vorurteil zu überwinden gäbe.

Alle große Kunst erklärt sich aus dem persönlichen Charakter des Menschen, der sie geschaffen hat. Die Arbeiten der Kollwitz sind von einer machtvollen, unzweideutigen Energie. In allem, was sie angreift, will die Künstlerin nur nach einer Seite hinaus. Die schier unerschöpfliche Mannigfaltigkeit des Lebens berührt sie nicht, und sie taucht unter in eine Schwermut der Phantasie, gleichsam als ob alle Freude des Daseins bei ihr ausgestorben wäre. Ihr Ausgangspunkt ist der gedankliche Inhalt, und sie bietet uns ein bedeutsames Kapitel zu dem Thema moderne Illustration, jener Illustration, die mit dem Dichter schafft und nicht nur hinter ihm her nachhinkt. Sie hat gesucht Zolas und Hauptmanns Ausgangspunkte und Ziele zu erfassen, um auf gleicher Grundlage dieselbe Wirkung mittels ihrer eigenen Werkzeuge — der Linie, der Fläche und der Form — zu erreichen.



Käthe Kollwitz Hamburger Kneipe

Eine so herausfordernde Kunst wie jene, die Frau Kollwitz uns durch lange Zeit geboten hat, braucht starke Stützen, um den Kampf gegen den natürlichen Widerspruch, den sie beschwört, siegreich zu bestehen. Sie hat sie gefunden in den drei hervorragenden Tugenden der Künstlerin, ihrem zeichnerischen Können, ihrer wahrhaftigen Ehrlichkeit und ihrer weisen Selbsterkenntnis. Die Schulung unter Stauffer hat ihr einen Fond mitgegeben, der gerade ihr not tat; sie gehört nicht zu der Gruppe jener Jünglinge, die sich gebärden, als hätten sie uns so Wichtiges zu sagen, es aber nicht weiter bringen als uns zu ärgern darüber, daß sie es unterfangen, unseren Geist zu bilden, obgleich sie selbst noch nicht einmal das richtige Sprechen gelernt haben. Wie verderblich wiederum wäre es gerade für die Kollwitz gewesen, wenn sie nur im leisesten

hätte heucheln wollen, sei es mit falschen soziologischen, oder politischen, oder auch nur Gefühlsattituden! Aber sie tut das nie, und ihre nüchterne Rechtschaffenheit ist erstaunlich in diesen Zeitläuften, wo gebiedermeiert, geromantisiert, geneoidealisiert, getüftelt und gealtertümelt, kurz auf alle denkbare Weise von Künstlern geheuchelt worden ist. Schließlich könnte man annehmen, sie hätte sich Böcklins Wort ,,Wer keinen Überfluß zu verzapfen hat für andere der soll doch davonbleiben" zur Richtschnur genommen. Sie hat nie sich in Untiefen über ihre Kraft gewagt. Sie bietet im großen ein Programm — das Los der Enterbten — aber die einzelnen Nummern daraus sind einfache, sachlich-ruhige Wirklichkeitsausschnitte. Es wird nicht darüber philosophiert. Den Vers können wir uns selber drauf machen, wenn wir wollen: die Künstlerin drängt sich nicht mit einem Urteil vor.

Was Frau Kollwitz aber zur großen Künstlerin macht, ist ihr Stilgefühl. Ihre künstlerische Erziehung ist gewiß die übliche gewesen, die den Schüler für das Malerwerden vorbereitet. Den Eintritt in diese Laufbahn jedoch hat ihr das Schicksal verwehrt, zum Glück für uns und auch zum Glück für sie. Denn es ist ganz gewiß, daß sie bei ihrer Neigung ideelle Werte in der Kunst zum Ausdruck zu bringen, überladene anekdotische und episodenhafte Gemälde zustande gebracht haben würde. Seinem Werk einen gedanklichen Inhalt verleihen ist bekanntlich für den Ölmaler eine gefährliche Klippe, während es dem Geist der Schwarzweißkunst nicht widerstrebt. Ferner war für eine Ölmalerin Frau Kollwitz' Hang zum Realismus — im richtigen, nicht im populären Sinne des Wortes — eine große Gefahr. Man kann auch hier die große Wahrscheinlichkeit voraussetzen, daß sie einem überaus trockenen Vortrag verfallen wäre.

Dagegen hatte sie, sich selbst vielleicht unbewußt, eine starke Begabung für die Graphik, vor der die Neigung zum nüchternen Realismus einfach verschwand. Sie hat von allem Anfang an die Nadel und die Kreide geführt mit dem klarsten Verständnis für den Stil dieser Instrumente. Sie hat nie mit ihnen ,,malen" wollen, d. h. sich vergeblich abgemüht, mehr oder minder gelungene Tonwirkungen, welche die Aufgabe der Ölmalerei sind, zu erzielen. Sie ist gleich mit ihren ersten Arbeiten auf die Linie und auf die erprobte Konvention des Schwarzweiß ausgegangen. Schon der ,,Mann mit dem niedrigen Hut" (S.* 5) — eins der ersten fünf Blätter — ist, was verständnisvolle Anwendung des Mittels anbelangt, ein vollkommen einwandfreies Blatt. ,,Die Begrüßung" (S. 10), ,,Der Weberzug" (S. 32) ,,Sturm" (S. 33), ,,Aufruhr" (S. 44), vor allem aber

* Johannes Sievers: Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz, Dresden Kl. 4°. 1913



Käthe Kollwitz — Aus dem Weberaufstand — Das Ende

17*

„Die Carmagnole" (S. 49) und die „Hamburger Kneipe" (S. 58) sind rein als Stil betrachtet, überhaupt wunderbar und unübertrefflich. Die Größe und Gewalt des Striches, der Ernst des Vortrags sind eigentlich viel gewaltiger, wenn auch lange nicht so in die Augen fallend wie die Wucht, mit der die Gedanken uns nahe gerückt worden sind.

Die Absichtlichkeit und politische Verzerrung dieser Gedanken werden viele mit mir immer als ein Moment betrachtet haben, das der wahren Größe des Werkes dieser Künstlerin Abbruch tut. Agitator sein und Künstler sein sind unvereinbar: jedes allein fordert die ganze Kraft eines Menschen heraus, und um so mehr Käthe Kollwitz uns zu einer Ansicht zu bekehren suchte, um so mehr Mißtrauen hat sie gegen ihr Kunstwerk heraufbeschworen. Es ist mit Freude, daß man merkt, wie allmählich das künstlerische Element in ihr doch die Oberhand gewinnt. Wenn man verfolgte, wie sie so ein Thema wie „Gretchen" (S. 42, 43), besonders aber „Not" (S. 22, 23 26, 31, 34, auch 38) durchgearbeitet hat, und wie dabei der Wunsch eine Botschaft zu verkünden, immer mehr hinter die Verklärung des Formalen trat, so konnte man schon früh die besten Hoffnungen hegen. Seit 1910 etwa hat sich aber ihr Interesse überhaupt gewandelt. Das konnte man zuerst an den prachtvollen Figuren- und Aktzeichnungen sehen. Sie macht sich allmäh ich frei von der Scholle des Realismus und löst sich auch gedanklich aus der Umklammerung der ephemeren Dinge heraus. Auch sie gelangt zum Typischen und dazu, selbst das aktuellste Einzelereignis unter dem Gesichtswinkel der Ewigkeit zu betrachten. So läutert sich ihre Formensprache in prächtiger Weise. Schon auf der „Pietà" (S. 70) und auf der „Inspiration" (S. 91) gewahren wir Gestalten, die nicht weniger eindringlich sind, weil sie nicht mehr einfache Abklatsche der Natur sein wollen. Vollends der „Tod und die Frau" (S. 103) steht gedanklich, kompositionell und formal weit über allem, was Frau Kollwitz bisher in gedruckter Graphik uns gegeben hat. Das klebt nicht an der Erde und ist nicht in der Zeit begrenzt. Selbst für ihr sozialistisches Programm tritt eine solch wunderbare Arbeit bei weitem stärker ein als die Proletenfiguren, die in eben dem Maße wie eine pathologische Dichtung ein gewisses Maß von Widerspruch herausfordern müssen.

Den „Weberzyklus" (S. 34, 35, 36, 32, 33, 37) muß der Sammler vollständig haben. Von Hauptblättern nenne ich außer den obigen noch „Frauenakt am Pfahl" (S. 47), „Zertretene" (S. 48), „Frau mit Apfelsine" (S. 56), „Losbruch" (S. 66), „Frau mit totem Kind" (S. 72), „Beim Dengeln" (S. 90) „Die Pflüger" (S. 94), „Schlachtfeld" (S. 96) „Die Gefangenen" (S. 98), „Überfahren" (S. 104), „Tod, Frau und Kind" (S. 113), sodann auch die Steindrucke „Selbstbildnis" (S. 40, auch 50 und 62), „Arbeitersfrau"



Käthe Kollwitz — Der Tod und die Mutter

(S. 68), „Weiblicher Rückenakt" (S. 69) und „Frau mit Hand am Kinn" (S. 83). Unter den verworfenen, nicht vollendeten Arbeiten ist die „Szene aus Germinal" (S. 21) wohl die bedeutendste und interessanteste. — —

Seit einigen Jahren hat sich Paul Herrmann in Berlin niedergelassen. Er ist der Geburt nach Münchener, aber er hat Irrfahrten gemacht wie ein Odysseus, und wenn seine Reisen sowie seine Tätigkeit in Südwestdeutschland, in Westdeutschland, in New York, Chicago und San Francisco vielleicht auch nicht viel Einfluß auf den Charakter seiner Kunst ausgeübt haben, so tat das jedenfalls ganz gewiß der langjährige Aufenthalt in Paris.

Inmitten der deutschfressenden Franzosen ist es ihm beschieden worden, Karriere



Paul Herrmann Adam und Eva

zu machen, als wäre er einer der ihrigen. Dazu hat er natürlich seinen deutschen Namen den Verhältnissen anpassen müssen. Nicht nur, daß es dort schon einen bekannten Herman Paul gab, mit dem Verwechslungen nicht zu vermeiden gewesen wären es blieb auch aus anderen Rücksichten nichts weiter übrig als eine Umnennung, für die Arsène Alexandre ,,Henri Héran" vorschlug. Als solcher figuriert er sogar in Arbeiten, die in Deutschland veröffentlicht und bekannt wurden.

Im übrigen hat unser Künstler an einer ganzen Reihe von Stätten immer wieder von neuem seinen Ruhm aufbauen müssen. Die Energie, die er dabei entfaltet, hätte wohl genügt, ihn in aller Leute Mund zu bringen, hätte sie an eine einzige Entwicklung gewendet werden können: aber — wie der Engländer sagt — ,,a rolling stone gathers no moss". So kommt es, daß Paul Herrmann lange nicht zu den Bekanntesten gehört. Dazu steuert noch ein Umstand bei, der an und für sich dem Künstler ja ganz willkommen sein mag. Er hat nämlich einen Kreis von Verehrern, die ihm seine Arbeiten frisch vom Atelier wegnehmen. Daher gehört er nicht zu den Ausstellungsberühmtheiten.

In Paris hat sich Herrmann den Sinn für die feine, delikate ,,facture" angeeignet; das springt auch in seine Graphik hinüber. Er ist keinesfalls ein Tüftler und Pedant. Aber es beliebt ihm nicht, seine wohlverstandene Zeichnung und Modellierung durch einen ruddeligen Vortrag zu paralysieren. Im Tiefdruck pflegt er besonders die kalte Nadel und die Schabkunst: für die letztere bedient er sich sehr oft der durch Sandgebläse gekörnten Platten. Sie tragen einen Charakter, der zwischen jenen der Sand-

papiermanier und dem eigentlichen gewiegten Mezzotinto liegt, nicht so weich und sanft wie diese, nicht so unausgeglichen und zufallsreich wie jene. Dann hat er auch viel mit der Kreide auf Stein gezeichnet.

Herrmann ist im Kreise des Hauses seines Oheims Paul Heyse aufgewachsen. Er hat später viel erlebt, viel kennen lernen, viel gesehen. Alles das spricht sich in seiner Kunst aus. Wenn sie inhaltlich und formal nicht so geschlossen ist, wie die mancher anderer Meister, so entspricht sie dadurch doch nur seinem wirklichen Leben und ist, insofern sie gerade vom tatsächlichen Erleben sich abhängig gemacht hat, um so echter und empfundener. Herrmann ist kein Kultur- noch Bildungsverachter. Ohne eine räsonnierend-intellektuelle Kunst zu sein, spiegelt seine Lebensarbeit doch die geistigen Interessen wider.

In Paris befand er sich eine Zeitlang im Fahrwasser der mystisch-philosophierenden Schule und schuf eine Reihe von Steinzeichnungen, die sich neben Odilon-Redon, Véber u. dgl. setzen lassen, was die Vorwürfe anbelangt. Eine „Senta“ erwähne ich wegen der merkwürdigen unteutonischen und unwagnerischen Auffassung. Prachtvoll sind einige schlichte Ansichten „Bauernhaus in Barbizon“ und „Hof eines Hauses in der rue de Seine“ wegen ihrer vornehmen, feinkünstlerischen Anwendung der Technik.

Von Bildnissen sind hervorzuheben der feine „Stephan George“ und der „Beethoven“, dann die Tochter des spanischen Märtyrers „Paz Ferrer“ und ein prachtvoller, nicht vollendeter Kopf der „Frau Hettner“. Hierher gehören noch das tiefe Schabkunstblatt „Ancien régime“ und die brillanten Kaltnadelplatten „Margot ohne Hut“ und „Margot mit Hut“, letzteres mit riesigem Schwung auf die Platte gesetzt. Bei vielen Schabkunstblättern wiegt der Künstler die Platte erst stellenweise nach und nach auf und läßt unter Umständen noch Teile, die nicht in die Komposition mit einbezogen werden, ganz frei: das gibt solchen Platten wie „Liebkosung“ und „Adam und Eva“ einen ganz besonderen Reiz, ähnlich dem Reiz der Skizze.



Paul Herrmann — Gutshof in Barbizon

Von Steindrucken ist die großzügige, monumental gezeichnete, auch im Kolorit besonders gelungene ,,Judith" ein begehrenswertes Hauptblatt, dem sich der Frauenakt ,,Lysolchen", ,,Seitenkapelle in San Marco", ,,Schlehdornbäume" und vielleicht noch der große ,,Markt in Wismar" zur Seite stellen lassen. An feinen Strichradierungen sind noch das ,,Gehölz in den Ardennen" nicht zu vergessen, an Kaltnadelblättern ,,Aus Schandau", das treffliche Doppelblatt , Kloster bei Siena: Palastecke in Vicenza", ,,Im Park Monceaux" sowie die große ,,Schieberin" (auch mit anderen Techniken vermengt). Das letztere Blatt wäre gewiß in halber Größe nicht weniger wirkungsvoll: der Künstler bekannte mir offen, daß er sich eigentlich nur durch die Billigkeit des neuen Materials — Nickelzinn — zu dem ungeheuren Format hätte verleiten lassen. Eine ausgezeichnete dekorative Arbeit, wohl mehr für die Wand gedacht, bildet die ,,Sa. Maria della Salute" zu Venedig. Die dramatische Beleuchtung und die wirbelnde Staffage sprechen uns an wie ein Stück venezianischen Lebens aus dem 18. Jahrhundert.

Von der großen Folge ,,Phantasien" sind bis jetzt ,,Traum", ,,Zeit" und ,,Zwischen Zeit und Ewigkeit" erschienen. ,,Venezianische Szene" wird wohl demnächst vollendet vorliegen. Der Probezustand der beiden letzteren versprach noch mehr, als die beiden ersten gehalten haben. Mir kommt es vor, als litten diese ein ganz klein wenig unter dem Druck, den die etwas anspruchsvolle Form der Veröffentlichung dem Künstler auferlegt hat. Es ist, als ob er sich nicht so frei bewegt hätte und der Gedanke, Großes bieten zu müssen, ihn formal beengt.

Einem echten Urberliner begegnen wir in Karl Kappstein. Kappstein ist seit Jahren Lehrer an der dortigen Akademie und namentlich für das Gebiet des Steindrucks der größte Beherrscher der Technik, den wir in Deutschland haben. Er hat ja auch das beste praktische Handbuch für Lithographen geschrieben.

In weiteren Kreisen bekannt geworden ist er vor etwa zehn Jahren durch seine gleichzeitig mit Arthur Langhammer gemachten Farbenmonotypien auf Kupfer. Jede Monotypie ist eigentlich ein Nonsens, denn warum erst den Umweg der Presse wählen, wenn ich doch nur ein Exemplar haben will. Da ist das Handoriginal, ohne den Durchzug durch die Presse, doch noch besser. Die Verteidiger meinen aber, gerade dieses Durchziehen verleihe der Arbeit doch eine Nuance, die die Zeichnung oder das Aquarell nicht besitzen. Darüber läßt sich vielleicht streiten: in keinem Fall erkenne ich einen solchen Wert dieser möglichen Nuance an, der den Umweg lohnte. Wenn man aber die Farbenmonotypie gelten lassen will, so wird man ohne weiteres zugeben, daß Kappsteins (,,Rothenburg o. d. Tauber", ,,Landschaft mit Ziegen am Ätna", ,,Hahnenkampf"),

und Langhammers Arbeiten dieser Art unübertroffen dastehen. Ihre Besonderheit liegt in der Entdeckung einer auffallend leuchtenden, reichen Farbenskala, und in einem glücklichen Auftrag dieser Farben auf Kupfer, so daß die Presse am Werk nichts zerstört.

Dann hat Kappstein neben reinen Radierungen auch viele Blätter in einem dem Herkomerschen Spongotype ähnelnden Verfahren veröffentlicht. Kleine Skizzen aus Sizilien, mit springenden Zicklein, Adlern, Hunden und anderen Tieren, „Oliven", „Tempel, Girgenti", auch Jagdbilder sind ausgezeichnet geraten. Nur muß man sich damit abfinden, daß die Manier doch letzten Endes eine fatale Ähnlichkeit mit der Photogravure aufweist, und den eigentlichen Hauptreiz in der Graphik, die deutliche Spur der Arbeit der Künstlerhand, nicht entfaltet.

Das Schönste und Bedeutendste, was Kappstein geschaffen, sind meines Erachtens seine Steindrucke. Er hat von sich aus und für sich die alte Lithotinttechnik, die schon Senefelder andeutet, die Hullmandel zum erstenmal zur großen Vollendung brachte, mit der Lunois uns Heutige vor etwa zwanzig Jahren wiederum überraschte, ausgearbeitet. Seine Blätter sind im Vortrag noch viel schwungvoller, energischer, rassiger als diejenigen Lunois'. Es ist für denjenigen, der die Schwierigkeiten des Steindrucks für ein reines Flächenverfahren kennt, einfach erstaunlich, wie reich und wie streng voneinander gehalten die Tonabstufungen auf den Blättern Kappsteins sind. Das Schönste ist unzweifelhaft die große „Kapuzinerkatakombe in Palermo (Vergänglichkeit)", auch als Komposition und Beleuchtung fein, wenn auch nicht gerade etwas für zimperliche Gemüter. Wegen des Gegenstandes haben die Schüler des Meisters es im Spott das „Hochzeitsgeschenk für Italienreisende" getauft.

Ähnliche starke Qualitäten weisen ein großer „Tigerkopf", eine „Eule", „Neun Marabus", „Weiblicher Akt, stehend", „Tempelruine mit Ziegen", „Löwenkopf", groß und klein, ‚Drei Hundeköpfe" usw. auf, alles prächtige Steindrucke Kappsteins.

Wenn ich nicht irre, haben wir in Paul Paeschke einen Schüler Koeppings zu begrüßen. Ist das der Fall, so legt er ein beredtes Zeugnis für die Lehrtätigkeit Koeppings ab, denn er steht, nun er fertig ist, seinem Meister ganz selbständig gegenüber und hat von ihm nur die sichere Beherrschung der Technik mit bekommen. Vom stilistischen Standpunkt genommen ist Paeschke ein intensiver Graphiker, der sich damit befaßt, subtile atmosphärische Wirkungen in seinen Straßenbildern auszuarbeiten. Es gelingt ihm überraschend gut, die Tonwirkung gegen die Linienwirkung abzuwägen und seine Freiheit trotz der großen Delikatesse des Vortrags zu wahren. Die Farbig-

keit seiner Kaltnadelbehandlung ist vorzüglich, und er gehört zu jenen Künstlern die ein besonderes Geschick in der Behandlung von Menschenmassen entfalten. Zu seinen Hauptarbeiten gehören „Rummel in Berlin NW.", „Konzert im Lustgarten, Berlin", Flugplatz in „Johannisthal bei Berlin", „Berliner Rodelsport", „Werdendes Hansaviertel, Berlin", „Neubau", „Eisbahn auf dem Müggelsee" und das „Virchowdenkmal in Berlin".

Mit zwei Steinzeichnern wollen wir von der Reichshauptstadt Abschied nehmen. Wenn ich mich nur nach der Menge der Produktion oder nach dem Grad des Bekanntseins richten wollte, so dürften wohl weder Hermann Sandkuhl noch Willy Schwarz hier erwähnt werden. Beide sind aber so eigenartige Künstler, daß ich sie nicht übergehen will. Schwarz hat meist großzügig hingeworfene Köpfe und Figuren auf den Stein gezeichnet. Sie stehen auf einer Stufe, die in Deutschland vielleicht dem entspricht, was Steinlen in Paris geleistet hat. „Zwei Modelle", „Konsultation", „Freundinnen", „Morgentoilette", „Studienkopf I" und „II" sind die Titel einiger seiner schönsten Blätter.

Während mir Schwarz vor etwa fünf Jahren schrieb, er wolle die Graphik aufstecken, weil es ihm nicht gelänge, damit an das Publikum heranzukommen — heute würde ihm das entschieden leichter fallen — hat Sandkuhl nur wenig geschaffen, weil ihm andere Tätigkeit nicht mehr Zeit dazu übrig gelassen hat. Diese wenigen Blatt sind von einer zauberhaften, weichen Vertriebenheit des Vortrags: wie ein zarter Schleier, wie ein träumerischer Anschlag über den Melodien, liegt es auf seinen Blättern, und ohne weder sentimental noch romantisch wirken zu wollen, weiß er aus so einem Vorwurf, wie der neuen „Messelschen Vorhalle zu Wertheims" ein stimmungsvolles Gedicht zu machen. Er ist ein Le Sidaner des Steindrucks. Andere schöne Arbeiten seiner Hand sind „Bildnis seiner Frau", „Berliner Neubauten", „Märzlandschaft" und „Winterlandschaft".

DRESDEN

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat Dresden auf dem Gebiet der Graphik mit zwei bedeutenden Namen lange Zeit eine wichtige Rolle gespielt. Ludwig Richter-Sammler gibt es noch heute, und wird es hoffentlich in Deutschland immer geben. Die Ungunst der Zeiten, die damals den jungen Künstler von Idealen träumen ließ, wie er sie nie und nimmer zu erreichen vermochte, haben Richters Radierungen ein falsches Gepräge verliehen. Trotz mancher Feinheiten, namentlich im Landschaftlichen, merkt

man stets, daß der Meister oben hinaus will, jedoch weder völlig die innere noch überhaupt die äußere Kraft besitzt, um es durchführen zu können. So schwanken wir bei den Radierungen stets zwischen wohlwollender Nachsicht und wirklicher Freude. Ganz anders aber ist es um des Meisters Holzschnitte bestellt. Ein reines, schönes Gemüt spricht sich hier mit klarer überzeugender Einfalt in trefflich verstandener Sprache aus. Die Echtheit der Empfindung wird jeden, der Sinn für deutsches Volkswesen hat, gefangen nehmen. Die Beobachtungen werden mit einer solchen schlichten Natürlichkeit vorgetragen, daß sie uns samt und sonders wie wahre Erlebnisse, die sich ungesucht eingestellt haben, vorkommen.

Dank ihrer überzeugenden Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit wird auch die Schnorrsche Bibel stets ihre Stellung behaupten. Gegenwärtig ist uns ja der ihr eigene möglichst vom Irdischen geläuterte Schönheitskanon, mit seiner unselbständigen Anlehnung an die Hochrenaissance, nicht sympathisch: jedoch wer weiß, wie bald einmal der Umschlag erfolgt. Aber die Beschäftigung mit der Bibel war für Schnorr das tägliche Brot; die tatsächliche Arbeit an dem Werk begann in den Jahren 1818/19 und begleitete ihn bis an sein Lebensende. Er hat das Thema nicht suchen müssen, er ging darin auf. Das hat sich auch den Blättern klar aufgeprägt, und in jedem einzelnen steckt auch hier etwas von dem Leben und von der Seele des Künstlers. Das macht sie groß, das sichert ihnen einen ewigen Bestand, zumal die Ausdrucksform wieder eine so natürliche, unmittelbar aus der Empfindung heraus gefolgerte ist.

Richter und Schnorr haben zu Dresden eine große Holzschnittschule hervorgerufen. Mit dem Eintreten der siebziger Jahre ist sie so ziemlich eingeschlafen, wie das künstlerische Leben zu Dresden überhaupt in eine Stagnation verfiel, woraus es erst mit dem Auftreten der „Sezessions"bewegungen gerüttelt wurde. „Sezessionisten", Mitglieder des Vereins bildender Künstler waren es denn auch, die in Dresden die Graphik wieder in Aufnahme brachten.

Man wird Kunst nie nach der Elle abmessen wollen, und doch spricht unter einem besonderen Gesichtspunkt die Masse auch beim Kunstschaffen mit. Wir haben es, namentlich bei der jüngsten Blütezeit, des öfteren erlebt, wie bekannte Maler oder Bildhauer sich der Graphik zuwendeten, einige schöne Blätter schufen, dann aber die Sache bald genug wieder aufgaben. Wenn das Interesse so schnell erlahmen konnte, so ist das gewiß ein Zeichen dafür, daß es kein wahrhaft tiefes war, und daß wir bei genauem Hinsehen in den Arbeiten doch nur bestenfalls geistreiche Episoden finden werden. Wenn ein Künstler aber das Schwarzweiß sich zur Lebensaufgabe erwählt, so wirkt



Otto Fischer Nipmerow auf Rügen

der Ernst, mit der er die Sache anpackt, unbedingt als gewichtiger Faktor mit, sowohl für die Bedeutung seines Schaffens wie für die Neigung, die dadurch unserem Urteil verliehen wird.

So stelle ich Otto Fischer voran unter den Dresdener Graphikern. Er hat bis jetzt nicht weit unter zweihundert Arbeiten geschaffen. Das will bei einem Rezeptwiederholer, wie Helleu, nichts sagen, wohl aber bei einem Künstler, der sich mit jedem Blatt eine eigene Aufgabe stellt. In solchem Fall übt die Produktion durch ihren Umfang schon einen Druck aus: er bietet gewissermaßen Gewähr für ihre Wichtigkeit

Abgesehen von den ersten Anfängen, die ihm wenig mehr als die äußerlichsten technischen Kenntnisse brachten, holte sich Fischer seine früheste vollwertige Anregung von der modernen englischen Graphik. Die Zeugnisse einer prächtigen Überlieferung, die feinsinnige Empfindung für einen reinen Stil, die sich ihm hier offenbarten, haben nicht verfehlt, auch auf ihn Eindruck zu machen. So zeigen einige, leider schon überaus selten gewordene, frühe Radierungen — „Am Strand von Rügen" (S.* 29), „Dorfstraße in Nipmerow" (S. 30), „Sturm auf Rügen" S. 41 (im „Pan" erschienen), usw. — eine feste, selbständige und starke Linienführung, wie sie in der deutschen Radierung jener Jahre kaum sonstwo anzutreffen war. Sie erfreuen jeden Kenner, der nicht glaubt, jedwedes „gut" müsse auch gleichbedeutend mit „neu" sein, und der weiß, daß eine echte, große Form sich in einzelnen Werken nicht verbrauchen läßt.

Im übrigen war gerade Otto Fischer am wenigsten der Künstler, der sich



Otto Fischer Die Elbe bei Lobositz

* Hans W. Singer: Verzeichnis von Fischers Graphik in den „Graphischen Künsten", Jahrg. 1901 und „Original und Reproduktion" 1909: Heft 2

dauernd unter einen bestimmten Einfluß, dem in letzter Linie etwas Äußerliches anhaftet, stellen würde. Sehr bald verschmolz er diese Eindrücke mit eigenen Absichten. Schon die nächsten auf Bornholm (S. 66—71) und in der Dresdener Umgegend (S. 72, 74) geschaffenen Blätter sind ihm ganz eigentümlich in ihrem Habitus. Die Wiedergabe des spezifischen Natureindrucks wurde ihm immer mehr zur Hauptsache. Er geht darin auf, zwar nicht Veduten, aber doch den Geist und die Stimmung der Landschaft festzuhalten und die Ausbildung der Mittel, die ihm dazu dienen soll, wird jener Hauptabsicht völlig untergeordnet.

In noch viel höherem Maße als bei den „Ziegeleien" (S. 76—78), dem „Elbufer", der „Villa gegenüber Wachwitz" (S. 81), „Gartenmauer bei Pillnitz" (S. 79) trifft das Gesagte bei den Riesengebirgsarbeiten Fischers zu. Der Aufenthalt im Riesengebirge war für ihn ein tiefeinschneidendes Erlebnis. Für die gedruckte Graphik fielen dabei einige Sandpapieraquatinten und Schabkunstblätter ab, lauter düstere und schwere Stimmungen (S. 62, 63, 64, 97, 99).



Otto Fischer — Der Lindenhof in Schreiberhau

Wie sehr die Darstellung der Naturstimmung zum eigentlichen Hauptbestandteil seiner Radierung geworden ist, zeigt sich bei Fischer dadurch, daß, wenn die Stimmung eine andere geworden ist, eben auch seine Technik — die Form also — sich ihr anpaßt. Von der innerlich einheitlichen Kunstanschauung ausgehend ist es ihm unmöglich, die Mittel, die seinem Gefühl bei einer Darstellung des Ostseestrandes entsprachen, nun auch unverändert bei einer Landschaft aus dem Riesengebirge anzuwenden. Er läßt sich keineswegs auf Spitzfindigkeiten und Kniffe ein. Seine Technik bleibt die allereinfachste und kennt nur die wenigen Handgriffe, die seit der Erfindung der Kunst die gegebenen sind. Den Spielereien ist sie ebenso abhold, wie es seine künstlerische Anschauung überhaupt ist. Aber der Charakter seiner Linie wird ein anderer, und das graphische Werk, als Dekoration gedacht, weicht von den früheren ab.

Es folgten dann zwei Reihen von Blättern aus Hamburg (S. 105—115 und 117—126),



Otto Fischer Schiffsmühle

ebensowenig „Ansichten von Hamburg" zu nennen, wie man Whistlers venezianische Blätter Ansichten von Venedig nennen würde. Gleich diesen sind sie meist vor der Natur radiert, so daß sie im Druck verkehrt, d. h. im Spiegelbild erscheinen. Aber sonst gleichen sie jenen nur, insoweit auch sie vortrefflich sind; darüber hinaus in keiner Einzelheit. Den Einfluß der Engländer hatte Fischer nun schon völlig bezwungen. Das drängt sich einem besonders auf, wenn man mit den bereits genannten Arbeiten, die späteren Folgen, nämlich eine Reihe von zehn Blättern mit Motiven aus Buchwald (S. 131—140) am Fuß des Riesengebirges (1907 entstanden), und ein halb Dutzend Radierungen aus der Umgegend von Lobositz (S. 142—147) an der Elbe (aus dem Jahre 1908), vergleicht. Um es nochmals auszuführen, jede Reihe zeigt eine deutlich abweichende Variante ein und desselben Grundtons. Der Grundton ist die verständnisvolle Stilisierung der Linie. Die Variante wird eingeführt durch das Naturmotiv. Das klingt viel selbstverständlicher als es ist. Whistler wählte seine Motive verschieden genug — London, Venedig, Brüssel, Zaandam —, die Linienführung, die Qualität der Linie und der ganze Habitus aller dieser Blätter bleiben sich aber völlig gleich. Bei ihm wie bei den Engländern überhaupt, ist



Otto Fischer Die Elbinsel bei Pillnitz

die Radierung eben durchaus die Kunst der Stilisierung, und wie die großen Rhetoren denken sie mehr an das Feilen des Vortrages als an den Inhalt der Rede. Bei Fischer dagegen ist der Stimmungsgehalt des Naturmotivs ungleich bedeutsamer: es gewinnt eine ganz selbständige Stellung, engt die Liniensprache zwar nicht ein, modifiziert sie aber leicht.

Neben seinen geätzten Radierungen hat Otto Fischer auch einige unvergleichlich prächtige große Kaltnadelblätter geschaffen. Die sogenannte „große Elbinsel" (S. 75) ist das schönste darunter. Wie gewaltig und einfach tritt uns hier die Natur entgegen! Mit welcher Kühnheit wird die Linie geführt, ohne ängstliches Anklammern an die Naturformen der Bäume und des Laubes! Wie prachtvoll dekorativ ist hier das Gegenspiel der schwarzen Massen auf der weißen Fläche! Fast ebensoschön ist der „Walddurchblick" (S. 92).

Die jüngsten Arbeiten stammen aus der Schweiz. Dort hat sich der Künstler noch nicht ordentlich eingelebt. In das richtige Hochgebirge ist er ja gar nicht gelangt, und



Otto Fischer Am Carolasee in Dresden

die Blätter aus der Gegend von Disentis stellen nicht das dar, was man von Fischer angesichts des neuen Themas erwartet hätte. Auch hier hat der Vortrag eine neue Nuance: aber auch diese Wandlung ist keine proteische. Immer bleibt die gleiche, großzügige, wahrhaftige Grundlage, die das Werk trägt. Nur die Klangfarbe wechselt, je nachdem sie als Echo verschiedener Phasen der Natur aushallt. Fischer schafft nicht etwa bald so oder so: aber seine künstlerische Natur ist zu reich, als daß sie sich in der Wiedergabe einiger wenigen Stimmungen erschöpft hätte. Ganz wunderbare Seiten dieser Künstlerschaft offenbaren sich in seinen Steinzeichnungen.

Von allen graphischen Techniken bietet der Steindruck dem Künstler am wenigsten Schwierigkeiten, wenn er sich mit dessen klassischer Form begnügt. In dieser ist er ja nur eine unwesentliche Abänderung desjenigen Verfahrens — der Kreidezeichnung — in das die Lehrjahre jeden Künstler völlig eingeübt haben. Wenn er daher zur Steinzeichnung übergeht, stößt er auf keine Hemmnisse, die es ihm erschweren, seine innere Anschauung zu entfalten, seine eigene persönliche Note anzuschlagen. So spiegeln denn auch Fischers Steindrucke von allem Anfang an die aufs Große gerichtete, einfache Naturanschauung wider. In fast weihevoller Weise streift er dem Naturmotiv die Alltäglichkeiten, die Zufälligkeiten, die es kleinlich machen, ab und erhebt es auf einen Plan der Monumentalität. Sein Blick erfaßt den Stimmungsgehalt des jeweiligen Vorwurfs sofort, und er verstärkt, erhöht ihn, gestaltet die Natur um zur Kunst, mittels einer ganz feinfühligen Stilisierung, die im Ändern und Auslassen nie so weit geht, daß sie in plumper Weise eine Absicht verrät.

Schön ist schon die kleine „Sommerlandschaft“ (S. 44), die in den Dresdener Vierteljahrsheften erschien; ganz köstlich das „Abziehende Gewitter“ (S. 61), mit den sich

gewaltig aufballenden Wolken am Himmel. „Der Carolasee“ im Großen Garten zu Dresden (S. 56) ist eine einzigartig wundervolle Mondstimmung mit ordentlich leuchtenden, tiefen Schatten. [Eine frühere Fassung (S. 11) im Gegensinn, und durch zwei Schwäne entstellt, ist seltener, aber nicht so wirkungsvoll.] Zu nennen ist noch die „Pappel in der Sternennacht“ (S. 54) und der „Melancholie“ (S. 65) genannte Frauenkopf, ein subtil durchgeführtes Meisterwerk der Zeichenkunst. Diese Steindrucke sind neben den zwei großen Kaltnadelplatten vielleicht doch das Schönste, was der Sammler sich von F scher zulegen kann.

Während Fischer, trotzdem er eine sich zurückhaltende Natur ist, die keinen der Wege eingeschlagen hat, die zur Popularität führen, immerhin seinen Kreis gefunden hat und sogar stets in den Versteigerungskatalogen moderner Blätter zu finden ist, werden verhältnismäßig wenige Sammler Georg Lührig kennen. Die paar Arbeiten im „Pan“ von ihm, die einigermaßen Verbreitung gefunden haben, zählen nicht zu seinen glücklichsten. Das übrige ist so gut wie unbekannt. Monatelang hatte Lührig alles andere aufgegeben und sich nur mit dem Steindruck abgemüht. Aber er mußte mitten in der Arbeit abbrechen, da er niemanden fand, der ihm die finanzielle Unterstützung zur Fortführung seiner Versuche bot. Und so ist vieles eben Versuch geblieben: die deutsche Kunst wäre um ein wichtiges Kapitel reicher, wenn Lührig damals völlig zum Ziel hätte fortschreiten dürfen; das glaube ich ganz bestimmt. Ich halte ihn überhaupt für einen der fünfundzwanzig bis dreißig Künstler, die man zeigen müßte, wollte man in einer Ausstellung dem Ausland etwa vorweisen, was die deutsche Kunst in den letzten zwanzig Jahren an Eigenartigem und Interessantem gezeitigt hat. Wenn man an solche Erscheinungen, wie Lührig, herantritt, erfaßt einen immer eine gelinde Wut, daß es auf unserer Welt stets und ewig auf die Äußerlichkeit der Person, nie — wie es sein sollte — auf die Sache ankommt. Den Streber, Heuchler, Schmeichler will ich einmal ganz beiseite lassen, aber der liebenswürdige Mensch dringt als Musiker, Maler, Dichter — vom Gesellschafts- und Geschäftsleben gar nicht erst zu sprechen — mit seiner Leistung durch, während der größte Ernst, die tiefste, wahrste Überzeugung, der sachlichste Eifer, dem anderen zu nichts frommt, insofern die Menschen an seiner mit dem Schaffensvermögen und den Leistungen nichts zu tun habenden äußeren Persönlichkeit Anstoß nehmen.

Lührig hat sich die intimste Kenntnis des Wesens der Steindruckkunst an der Presse selbst erworben. Er schuf die ganze Arbeit von A bis Z und überließ nichts dem professionellen Faktor. Dabei ist er aber nicht der Sucht nach technischen Tricks und



Georg Lührig — Bildnis der Frau des Künstlers

kleinen verblüffenden Neuerungen erlegen. Seine Technik als solche ist höchst einfach: er hat sich auch nicht einmal mit dem Lithotint und den geschabten Verfahren viel eingelassen. Was er suchte war nur, die Ausdrucksfähigkeiten der alten, schlichten Manieren zu erweitern und neuer Auffassung, nicht neuer technischer Handfertigkeit einen größeren Spielraum zu erobern. Dabei können wir ihn auf den verschiedensten Wegen verfolgen. Mit den Blättern „Adam und Eva", „Nackte Frau im Walde", „Die Quelle", „Landschaft mit nackten Menschen in einer Waldlichtung", hat er malerisch weiche Stimmungen erreicht, die ganz bezaubernd sind. Es sind nicht nur die Farbennuancen, wie z. B. das tiefe Blau und Grün der „Nackten Frau im Walde", womit er das erreicht, sondern vor allem der Vortrag selber. Um das zu erkennen, braucht man diese Blätter nur mit den Steinzeichnungen Hans Thomas zu vergleichen, der ja ganz gewiß dasselbe erstrebt, es aber nur bezwingt, soweit der geistige Inhalt seines Blattes uns gefangen nimmt, nicht dank der technischen Behandlung seiner Blätter, die über eine gewisse Sprödigkeit nicht hinauskommen.

Ganz anders und nicht minder trefflich sind die schlicht realistischen Blätter Lührigs: „Steinklopfer am Weg", „Der Zaun", „Nadelwald", „Landschaft mit Wolken, durch die die Sonne bricht". Man kann sich solche Alltagsvorwürfe gar nicht wirkungsvoller lithographiert denken; ohne alle Prätention in der Auffassung und ebenso weit von der Trivialität entfernt. Dem zur Seite lassen sich seine zwei „Bildnisse" stellen, dasjenige von seiner Frau, und das eines befreundeten Schullehrers. Die großen Köpfe sind klar und markig hingezeichnet und haben etwas von der Eindringlichkeit eines Dürerschen



Georg Lührig — Aus dem Armen Lazarus — Schneeschaufler

Holzschnittbildnisses. Sehr fein ist die Farbenwirkung trotz ihrer Einfachheit: nur ein tiefes Blau und ein Braun klingen harmonisch zusammen.

Das Hauptergebnis von Lührigs Beschäftigung mit dem Steindruck ist die große Serie vom „Armen Lazarus". In der Auffassung unterscheidet sie sich himmelweit von dem üblichen Tendenzwerk aus den Tagen der Armeleutmalerei. Es wird hier wirklich ein großes Erleben in ein Kunstwerk beschlossen und zwar nicht nur ein geistiges, sondern ein physisches, wenn ich mich so ausdrücken darf. Kein Vornehmer, Reicher spielt hier mit dem Thema Armut; auch kein unberufener Fanatiker stelzt zu dem Stoff herbei, um mit ihm gedanklich zu gaukeln und Spitzfindigkeiten auszuhecken. Es ist vielmehr eine überzeugende, im Äußeren ruhige, wenn auch leidenschaftlich tiefempfundene Auseinandersetzung aus der Hand eines Mannes, der selbst mit den

Elenden das Brot gebrochen hat. So durchdrungen ist er von der Gewalt seines Themas, daß er es wagen kann, es ohne Reflexionen, ohne kleine oder große Drücker, ohne Übertreibungen darzustellen. Das versöhnt uns mit der Tendenz, und wir nehmen sie gern hin, wenn sie uns so unwiderleglich wahr und einfältig in solchen ganz hervorragenden Blättern dargeboten wird, wie „Straßenszene vor Weihnachten" (ganz graphisch, nicht malerisch durchgeführt), „Bauplatz" (vor der künstlerischen Absicht tritt die soziale ganz in den Hintergrund), „Schneeschaufler", „Ziegelei" und „Melancholische Landschaft". Dieses letztere ist wohl überhaupt das schönste gedruckte Bild einer Regenlandschaft, das wir besitzen! Bei einem Teil der allegorischen Bilder „Lebensweg der Bedrängten", „Triumphzug des Geldes", „Der Reiche in der Hölle" mag des Künstlers Herz zu voll gewesen sein. Es drängte ihn zur Aussprache, und das, was er zu sagen hatte, war ihm so heilig, daß er's nicht über sich gewonnen hat, der Durchbildung der Form — des Höchsten, was es in der Kunst gibt — die letzte Beachtung zu schenken. Möglicherweise war er auch einfach nicht in der Lage, die Studien, die so reiche Kompositionen erforderten, richtig zu betreiben; denn bekanntlich kostet die simpelste Modellbeschaffung viel Geld, und man muß dabei noch Glück haben, um Geeignetes zu erlangen. Nur die „Strafe des Reichen" wirkt gewaltig in ihrer Unheimlichkeit.

Viel schöner sind die letzten drei Allegorien „Freude", „Freiheit" und „Friede", als das Paradies zusammengefaßt. Denn hier hat der Künstler sein Werk auf den Resonanzboden der Ewigkeit gestellt, was ja die Allegorie an sich stets bedarf. Will man einen Einzelfall, und wäre es auch die Parabel vom armen Lazarus, vom unterdrückten Armen, zur Allegorie erheben, so stört stets das Fehlen eines großen Plans, eines weiten Gesichtswinkels, den etwas so Abstruses wie die Allegorie kategorisch als Folie erheischt.

Zuletzt möchte ich noch darauf hinweisen, daß Lührig über eine überreiche Fülle an formalen Gedanken verfügt. Er bezwingt großartige dekorative Kompositionen, und man findet bei ihm das Walten einer unerschöpflichen Phantasie, die sich nicht zum wenigsten auch auf die Lösung rein ornamentaler Umrahmungen erstreckt.

Von Genossen Fischers und Lührigs aus ihrer „Vierteljahrshefte-" und „Pan"-Zeit möchte ich Hans Unger und Pau Baum nicht übergehen. Unger hat in den Jahren 1896—98 eine kleine Anzahl guter Landschaften radiert. In ihrer äußeren Gestaltung sind sie von den Engländern bestimmt: die derbe, kräftige Linie, die weise Ausnutzung des Papierweißes zur Erzielung einer echt graphischen Wirkung deuten auf die Vorbilder hin. Im übrigen hat man die Arbeiten wohl mit den Kennworten tüchtig und



Georg Lührig Aus dem Armen Lazarus Melancholische Landschaft

erfreulich völlig charakterisiert. Selbständiger und mit einem größeren Schuß von des Künstlers Persönlichkeit versehen, sind mehrere Steindrucke Ungers, die (nebst einiger angewandter Graphik) die Versuche des Künstlers auf diesem Feld beschließen. Es sind Köpfe seiner Frau, meist lebensgroß, in zeichnerisch feiner Kreidedurcharbeitung, sorgfältig und doch nicht kleinlich, die durch eine tiefe Tonplatte in eine höchst malerische Farbenwirkung versetzt sind.

Baums ,,Bauernhaus im Schnee" wird stets eine der besten Leistungen des deutschen Steindrucks jener Tage bleiben. Es ist ein blendendes Beispiel dafür, wie ein feiner Geschmack und eine verständige Technik auch den primitivsten Farbenakkord zu einer harmonischen Wirkung zwingen kann. Baum ist dann jenes Mitglied der Dresdener

Sezessionisten geworden, das sich wohl am weitesten von den Idealen der Goppelner Zeit entfernt hat. In Belgien hat er sich den Pointillisten angeschlossen und die Naturauffassung in Italien später in eigener Weise weiter entwickelt. Er hat sie auch auf die Radierung angewandt, meines Erachtens mit nicht so gutem Erfolg. Bei ihm erscheint mir die Kunst des Auslassens zu weit gegangen zu sein, so daß auch die Kraft der Andeutung mit ausgelassen worden ist. Es hängt etwas von der alten Konturgraphik an seinen Radierungen, und sie erscheinen daher ein wenig spröde und leer.

Eine Graphikerin Dresdens, die, wenn sie auch keine überstarke Natur ist, doch gewiß nicht verdient, in Vergessenheit zu geraten, war Marianne Fiedler. Sie besaß sicher ihre eigene Note, und wenn man ihre Arbeiten nacheinander durchsieht, tritt einem immer klarer die künstlerische Persönlichkeit vor Augen, die damit ringt, Vorurteile niederzukämpfen, Schwierigkeiten zu überwinden und eine freie Künstlerschaft zu entfalten. Es gibt nie ein dilettantenhaftes Herumtasten bei ihr, obwohl sie mancherlei versuchte: stets wird die Aufgabe ernsthaft gefaßt, und das Maß des Gelingens hängt von dem Widerstand der Hand, nicht von der Unsicherheit in der Empfindung ab.

Die begeisterte Anhängerschaft Greiners hat sie zu schönen, freien Federzeichnungen auf Stein angeregt. Die beste Arbeit darunter ist das „Bildnis ihres Vaters", mit dem Käppchen; dann kommen wohl das „Selbstbildnis", als weinbekränzte Bacchantin singend, in einer Umrahmung mit drei Köpfen und Schwanenhälsen, das „Bildnis einer Münchener Kopistin", mit einem Wappen (Bock und die Frauenkirche Münchens) unten rechts, und eine „Bucht am Gardasee". Sehr hübsch in farbige Wirkung als Sinfonie in rot und gelb gesetzt, ist das „Doppelbildnis zweier Mädchen", scheinbar Zwillinge, die eine nach rechts, die andere von vorn. Das „Brustbild eines Mädchens" zwischen zwei Irisstengeln zeigt die Verbindung von Feder und Kreide, wobei die Lichter herausgekratzt sind.

Ähnlich wie dieses in der Technik, aber auch farbig gehöht, ist ein schönes „Bildnis eines Mädchens" nach links mit einer Margueritenblume im Rahmen. Dann gibt es nur noch, um auf die kleineren sowie die weniger gelungenen Arbeiten nicht einzugehen, einige farbige Kreideblätter: die „Marienburg", die „Zinnen der Marienburg" und ein kleines „Tal, in Abendstimmung".

Unter den Dresdnern hole ich mir zum Schluß noch zwei topographische Radierer heraus. Walther Zeising ist der Sohn eines Leipziger professionellen Holzschneiders, der die Zeit des Tonstiches noch durchgemacht hatte, ehe die Autotypie mit dieser sich zwischen zwei Stühle setzenden Kunst aufgeräumt hatte. Zeising hat, da er noch ein

Kind war, die Vertrautheit mit den Techniken als Musengabe mit auf den Lebensweg erhalten. Jene Künstler, die sich diese Kenntnisse selber in harter Arbeit erobern müssen, sind gewöhnlich auch diejenigen, die sie in individueller Weise anwenden. Nach lithographischen Studien ganz für die Radierung entschieden, hat Zeising eine Reihe von Veduten aus Dresden geschaffen. Sobald die Schülerversuche überstanden waren, trat der Einfluß der modernen Engländer in den neuen Arbeiten stark zutage. Dann zog der Künstler nach Paris und der Bretagne, wo er ungefähr vier Jahre verweilte. Hier haben es ihm Leute wie Béjot und Leheutre angetan, in deren Geschmack er, wenn auch ohne unmittelbare Anlehnung, fortan das meiste schuf. Es ist ein graziöser, nicht sehr starker und auch nicht besonders eigenartiger Stil, den diese Künstler alle miteinander entfalten. Sie sind entschieden auf die geschickte Wahl des Naturausschnitts angewiesen und hängen von den Reizen der Partie, die sie uns vorführen, ab. So auch Zeising, dem es aber gerade gelungen ist, uns eine Anzahl recht hübscher Straßenbilder aus Dresden, Leipzig und Paris vorzuführen. Das allerbeste sind wohl einige der Ansichten aus Hamburg. Manches Blatt darunter weist eine sehr reizvolle malerische Beleuchtung auf.



Walter Zeising — Die Schloßstraße in Dresden

Ein wenig eigenartiger und abgerundeter ist vielleicht Berthold Hellingrath, der eine größere Folge von Motiven aus Danzig aufs Kupfer gebracht hat. In manchen Blättern gelang es ihm besonders gut, den richtigen Ausschnitt zu wählen („Kleine Krämergasse",

„Hosennähergasse"). Eine andere Gabe, nämlich dem alten Bauwerk eine sprechende Physionomie, einen wirklichen Charakter zu verleihen, ohne in anthropomorphische Spielereien zu verfallen, weist er als die seine in dem Blatt mit dem „Brotbänkentor" und dem „Frauentor" nach. Hier zeigt Hellingrath auch eine freiere Handschrift, eine leichte mutwillige Linie auf, die man in den sonst schönen Arbeiten „Langemarkt mit Rathaus", „Stockturm" und „Sternwarte" etwas vermißt. Im übrigen neigt er zu der Konvention, die die Architekten für ihre freien Federskizzen angenommen haben, ein gutes, festes, wohlüberlegtes Gefüge, das aber bekanntlich gegenüber den harten Formen der Natur nicht biegsam genug ist. Bei so einem Blatt — in der malerischen Beleuchtung ein sehr wirkungsvolles — wie „Portal von St. Marien" hätte Whistler unseren Künstler wahrscheinlich daran erinnert, daß der Radierer die gerade Linie der Natur nie durch eine Gerade wiedergeben darf. Auf Blättern wie „Im Hafen" und „An der Mottlau" ist Hellingraths Strich beweglicher und lockerer.

Alles in allem bilden seine Blätter eine sehr willkommene Gabe, da wirklich gute topographische Radierungen, die sich entschieden über den Stand der üblichen Vedute erheben, nicht allzu häufig sind. Ich wüßte in Deutschland eigentlich nur Fischers Hamburger Blätter über diese Danziger Radierungen zu stellen.

In Dresden hat auch Robert Sterl viel auf Stein gezeichnet und radiert. Er wählte Motive aus der Arbeitswelt und dem Volksleben, neuerdings auch russische Szenen.

LEIPZIG

Otto Greiner ist vielen ein Dorn im Auge, die ihn wohl verstehen und im geheimen ihre Anerkennung nicht versagen können, nun aber erst recht wütend werden, weil sie diese Anerkennung einer Sache zuteil werden lassen müssen, die so ganz und gar nicht zu ihren sonstigen Überzeugungen paßt. So geht es der Berliner Sezession, die Greiner einst eine besondere Ausstellungsgelegenheit einräumte, eigentlich nur um ihn herabzusetzen. Vor Jahren zeichnete ein sehr bekannter Schriftsteller als wohlbestallter Redakteur an einer Berliner Kunstzeitschrift, für die ich Berichte über Dresdener Angelegenheiten, so auch über die Dresdener Greiner-Sonderausstellung von 1904, einschickte. Ich hatte mich vorgesehen und nur solche Seiten im Kunstschaffen des Künstlers erwähnt, die in diesem Blatt noch nicht besprochen worden waren. Es gab ein langes Hin und Her, bis mich der Redakteur endgültig abwies und mir klipp und klar schrieb, Greiner dürfe ein für allemal in seiner Zeitschrift nicht gelobt werden! Gar nicht lange nach diesem Brief besuchte eben dieser Redakteur mit Arthur Kampf und Dora Hitz



Otto Greiner — Reigen

eine Berliner Ausstellung, wo er plötzlich sich für ein ihm unbekanntes Gemälde zu begeistern anfing. Von wem ist es? Frl. Hitz und Kampf fingen an zu schmunzeln: der gestrenge Herr Redakteur sieht im Katalog nach, — es war die „Atelierszene" von Greiner: — Tableau!

Der Kernpunkt und der alleinige Inhalt von Greiners Kunst ist der schöne, nackte menschliche Körper. Er hat in Rom sich so beeinflussen lassen, wie seine deutschen Kollegen vor hundert Jahren. Mancher, der die Abwechslungsfreude und die Nervosität der Jetztzeit im Blut hat, meint Greiner abgetan zu haben, wenn er sagt, er male und zeichne nur Akte. Der Künstler aber malt und zeichnet nicht so sehr Akte, als daß er nur das zeichnet und malt, was für ihn überhaupt allein als Stoff in Frage kommt. Wir müssen uns in seine Verfassung zu setzen versuchen, wir müssen anerkennen, daß er das Recht hat, seinen Standpunkt zu wählen, so wie er ihm behagt, und uns nicht länger

von der Stoffwahl stören lassen. Dann erst gelangen wir dazu, seine Künstlerschaft gerecht zu beurteilen, innerhalb der Grenzen, die sie sich selbst gesteckt hat.

Sodann prägt sich in Greiner der national-germanische Zug, die Liebe für das Reale, die Freude an der Einzelheit fast entschiedener aus, als bei irgendeinem anderen lebenden Künstler. Dadurch wird er verleitet, alles selbst sagen zu wollen, äußerst stark an unsere Beobachtungsgabe, nie aber an unsere Phantasie zu appellieren.

Das ist jedoch ein Erbübel des deutschen Stammes, den man verfolgen kann solange hinauf, bis man zum Anfang der Kunstbetätigung kommt. Wenn deutsche Künstler eine Mitarbeit von uns verlangten, so war es immer die Mitarbeit des Verstandes, nicht die der Sinne. Von früh an haben sie gern vollgewichtige, philosophische Themata angeschnitten: aber neue formale Probleme haben sie uns selten gestellt. Was Dürer — eigentlich wohl sein literarischer Ratgeber — sich bei der ,,Melencolia" gedacht hat, wissen wir bis heutigen Tages noch nicht genau, trotzdem formal jede Einzelheit der Komposition so unerbittlich scharf geschildert ist, daß selbst ein Schulkind sie erkennen könnte. Auch in der Kunst sind wir das Volk der Denker, nicht der Empfinder. Phantastik des Empfindens jedoch wäre für die bildende Kunst eine glücklichere Gabe als Phantastik des Verstandes, da sich diese zu gern in ein Gewirr von Einzelheiten verliert.

Aber gelegentlich erhebt sich diese Liebe zu dem Einzelnen zu einer heroischen Steigerung, so daß sie uns, wie alles ungewöhnlich Angespannte, Interesse und Hochachtung abzwingt. Das ist bei Greiner der Fall. In seiner Graphik ist die Kunst des Zeichnens sozusagen auf ein Piedestal erhoben. Er sieht ab von allem, worauf andere verfallen, um ihre Zeichnung zu beleben, vielleicht auch um sie über schwierige Momente hinwegzutragen. Er verschmäht es, Farbenreizen oder der Stofflichkeit nachzugehen, er sucht nie in ,,Stimmungsmalerei" sein Heil: kleine Pikanterien des Vortrags, lustige oder witzige Einfälle und dergleichen gibt es für ihn nicht. Selbstverständlich trachtet er nie nach einer malerischen Wirkung. Es ist die reine abstrakte Zeichnung an sich, die er uns bietet, die Erfassung und Bearbeitung des Formenreichtums in der Natur durch die schwarze Linie. Nichts liegt ihm ferner als ein grober, geschmackloser Realismus. Wir haben ja derartige ,,Meister" genug, die ihre Machwerke für je gelungener halten, je mehr sie einer Photogravüre — im Sinne des geistlosen, unpersönlichen und nur faksimilierenden Abklatsches der Natur — gleichen. Greiners Zeichnung aber ist eine, wenn auch einseitig, so durchaus echt künstlerische Konvention.

Er ist auf dem Weg über die gewerbliche Berufslithographie zur Kunst gelangt. So ist es gekommen, daß er erst die Ausdrucksweise gründlich erlernte, ehe es ihm ein-

IN ANERKENNUNG BESONDRER
SCHIESSLEISTUNGEN DEM
MVENCHEN XI. KOMPANIE I. JNF. REG. KOENIG

Otto Greiner Das Schießdiplom

fiel, Selbstersonnenes ausdrücken zu wollen. Er ist nie im Eifer, große Gedanken vortragen zu wollen, über die Worte gestolpert, und es ist ihm die anerlernte Liebe zu diesen reinlichen Worten, zu einer wohlgesetzten Sprache, tief in Fleisch und Blut übergegangen. Die Freude am schwer errungenen, gediegenen Können leuchtet aus jeder Arbeit des Meisters heraus.

Nur am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn vielleicht tritt diese Eigenheit ein wenig zurück, und das läßt sich leicht erklären. Greiner war durch eine lange, engherzige Schulung hindurchgelangt zur freien Künstlerschaft. Er war Lithographenlehrling geworden unter dem stillschweigenden Übereinkommen, daß er so etwas wie ein beruflicher Steindruckfaktor werden solle. Daß diese Lehrjahre für einen jungen Menschen, der doch den freien Künstler in sich fühlte, ziemlich beklemmend gewesen sein müssen, ist wohl anzunehmen, und als er endlich damit fertig war, ist es nicht verwunderlich, daß er zunächst sich etwas wilder gebärdete, als es ihm bis dahin möglich gewesen war, daß er vor allem nicht die ängstlich korrekte Manier, die man ihm beigebracht hatte, festhielt. Zudem war das gerade die Zeit, als Jungdeutschland in der Kunst überhaupt aufbrauste und sich einen Sport daraus machte, die alten Regeln über den Haufen zu werfen. So sind die ,,Walpurgisnachtszene“, die ,,Betrunkenen“, die ,,fliehenden Faune“, die ,,Wirtshauslaube“ keck und flott hingestrichen und lassen besonders durch ihre fröhliche Mißachtung aller zurzeit anerkannten Regeln der Kompositionslehre erkennen, wie stark der damalige Geist des Naturalismus Greiner doch ergriffen hatte. Am frischesten und natürlichsten sind aber die kleinen Bildnisse seiner Kollegen und Freunde aus der ersten Münchener Zeit: ,,Herr Kollmann“, ,,Herr Schifferdecker“, der ,,Kunsthändler Schall“, der ,,Bildhauer A. Oppler“, die ,,Stubenmaler“, der ,,Lithographenlehrling Mühlau“ sind für jeden, der so ein Blatt ergattern kann, ein wertvoller Besitz. ,,Maler Kopfstein“ und ,,Maler H. Hess“ stehen kaum eine Stufe unter den Genannten.

Bald besinnt sich aber Greiners Muse sozusagen auf ihre Würde, und sie nimmt ihre Aufgabe nicht mehr so leicht. Schon bei dem großen ,,Bacchantenzug“ ist der geistige und technische Aufwand ein viel bedeutenderer und das ,,Schießdiplom“, das ich gewissermaßen als Abschluß dieser Periode rechnen möchte, ist in vieler Beziehung einer der am ernstesten zu nehmenden Marksteine der deutschen Kunst jener Tage. Es spiegelt den gewissenhaft nüchternen Geist, der unsere Künstler damals beherrschte, und der vor der kleinsten Tatsache der Natur seine Verbeugung machte, ausgezeichnet wider: dadurch ist es ein wichtiges Zeitdokument geworden. Darüber hinaus ist es



Otto Greiner Siegfried Wagner

aber von einer wunderbaren Durchführung und zeigt, was ein vorwärtsblickender Künstler zustande bringt, der die gründlichste Schulung durchgemacht hat und daraus, anstatt sie zu verleugnen, die glücklichsten Konsequenzen zu ziehen gesonnen ist. Neben den eben hervorgehobenen Bildnissen ist dieses Schießdiplom, auf Veranlassung eines kunstsinnigen Münchener Offiziers entstanden, dasjenige frühe Blatt Greiners, das sich der Sammler vor allen anderen zu verschaffen suchen muß.

Nun folgte die Periode, in der die mächtige Persönlichkeit Klingers einen ausschlaggebenden Einfluß auf Greiners Werke übte. Der „Titel: Steinzeichnungen, Rom 1892", „Herakles am Scheidewege", das Programm zur Buchhändler-„Kantatemesse 1893", das Widmungsblatt „An Max Klinger", der „Reigen (Tanzende)" gehören hierher. Es ist eine Durchgangszeit, aus der sich Greiner bald herausgearbeitet hat. Er nähert sich darauf mit solchen Steindrucken wie dem „Bildnis Weigand", dem sitzenden „Siegfried Wagner", „Frau Cosima" „Marianne Brockhaus", „Doppelbildnis Weigand", dem „Zeichenlehrer Haferkorn" seinem Höhepunkt. Was der Vortrag gegenüber der Frühzeit an lustiger Frische eingebüßt hat, hat er jetzt an logischer Vervollkommnung und eindringlicher Überlegtheit gewonnen. Schon hier zeigen sich jedoch die natürlichen Grenzen von Greiners Anlagen deutlich, vor allem sein Mangel an Phantasie. Im Grunde genommen wäre für seine ganze Kunstrichtung, namentlich insoweit man zugeben will, daß das Gegenständliche die Richtung bestimmen mag, eine strenge Idealisierung der Formensprache das Gegebene gewesen. Man braucht ja noch nicht an die Versuche jener Meister von vor etwa hundert Jahren zu denken, die uns in ihrer Kunst eine „verbesserte" Natur vorzusetzen gedachten. Solche Verschönerungsversuche bauten sich auf einem stumpfen Raphaelkult und auf Unvermögen auf. Aber wie es im Vortrag eine Kunst des Auslassens gibt, so kann es das Entsprechende auch in der Auffassung geben — die Wahl. Die aufgekrempelte Hose und die herabhängenden Hausmannssocken Siegfried Wagners sind im besten Falle Zeugen des Starrsinns eines Fanatikers; die Röcke der Cosima und des Frl. Brockhaus weisen die erbarmungslose Unerbittlichkeit des photographischen Objektivs nur ohne dessen Unschuld auf.

Am schlimmsten wirkt diese Verbeugung vor der unleidlichen Wahrheit auf der „Nannina", dem Bildnis von Greiners Frau, mit der Laute. Was in aller Welt frommt es, die Gestalt uns in einer derartigen Pose vorzusetzen, daß die unangenehmsten Gedankenverbindungen einfach nicht ausbleiben können! Wieviel Aufwand an Können und Kraft erfordert so ein Werk! Warum konnte es uns da nicht in einer geläuterten Form geboten werden, die den Inhalt nicht durch die unwahre Betonung von Neben-

sächlichkeiten beeinträchtigt? Denn die Nebensächlichkeit, die in der Natur wahr gewesen, wird hier tatsächlich unwahr, weil sie durch die Umformung durch den Künstler an und für sich eine Weihe erhält, die ihr den Charakter einer Zufälligkeit benimmt.

Im übrigen gehört die ,,Nannina" mit dem ,,Kopf Siegfried Wagners", dem Kopf der ,,Civetta" den Bildnissen ,,Sor Rodolfo Pichlers" und ,,Dr. Guthmanns" zu den prächtigen Hauptwerken Greiners, von denen man nur aussagen kann, wie von unseren lieben Frauen, daß sie jedenfalls ,,das Beste sind, was wir in der Art haben". Die Strichführung, überhaupt die veredelte Handhabung des Gerätes als Ausdrucksmittel, sind nicht anders als klassisch zu nennen, und in den beiden letztgenannten Arbeiten wenigstens geht Greiner auch endlich zu einer unrealen, durchgeistigten und überlegten Kompositionsweise über. Hier ist das Licht, die Beleuchtung derjenige Faktor, der die Darstellung über die Naturwirklichkeit erhebt.

Den Stichen des Meisters kann ich nicht die gleiche Begeisterung entgegenbringen. Greiner hat ganz im Anfang ein paar leichte Radierungen geschaffen; dann aber ging er zur Klinger-Stauffer-Geygerschen Stichradierung über, die bei ihm einen ziemlich starren Charakter zeigt. Im kleinen Format, z. B. bei verschiedenen Ex-libris, ist wohl eine harmonische Gesamtwirkung erreicht. Bei den großen Hauptblättern wird man durch allerlei Widersprüche gestört. So geht die Phantastik des Vorwurfs in dem ,,Dante: Höllenblatt" nicht auf, weder mit der außerordentlichen Härte der Stichmanier noch mit dem Augenblicksphotographiecharakter der Auffassung. Es ist ja immer mehr oder minder unbefriedigend, wenn wir in einem Kunstwerk solche sehr starke Bewegungen in starrer Weise festgehalten sehen. Dazu gehört vielmehr ein Vortrag, der unser Auge und unsere Phantasie zur Mittätigkeit anregt.

Beim ,,Raub des Ganymed" klebt der Typ an den unwesentlichen Tatsachen, was angesichts des Mythus ganz besonders unnötig war. Aus der ,,Hexenschule" spricht, wenigstens für mein Gefühl, eine unsympathische Vorstellungswelt, das gleiche Schwelgen in einer übelduftenden Atmosphäre das ähnliche Breittreten von abstoßenden Dingen, wie man es in dem unvollendeten Zyklus ,,Vom Weibe" findet. Solche Dinge sind nur dann genießbar, wenn sie von einer ganz reinlichen Phantasie angeschnitten, oder von einem überlegenen Humor, meinetwegen auch im Geist einer bissigen Satire vorgetragen werden.

Unter den neuesten Arbeiten stehen einige wiederum klassisch-schön vorgetragene Steindrucke voran: die ,,Kenner", der stehende ,,Mädchenakt", die ,,Deutschen in Rom". Ein ,,Selbstbildnis" ist dagegen nicht recht geglückt. Das unendlich mühselige

Hauptblatt, die ,,Gaea", die Frucht fünfjähriger Tätigkeit, wurde mit tausend Mark ausgegeben.

Erich Wolfsfeld hat eines seiner Hauptblätter, die zwei alten ,,Bettler" mit der Aufschrift ,,An Professor Greiner in Verehrung / Erich Wolfsfeld Rom 09" versehen. Sie bekennt sein Verhältnis zu dem etwas älteren Meister, das es rechtfertigt, wenn ich Wolfsfeld hier in dessen Gefolgschaft stelle, obgleich er vielleicht mit Leipzig nichts zu tun hat. Schließlich ist ja Greiner selbst die längste Zeit nicht mehr Leipziger gewesen.

Wolfsfeld ist einer der wenigen, der — wie Brangwyn — es zuwege bringt, große Formate zu bezwingen, ohne langweilig und prätentiös zu werden. Brangwyn wirkt durch tektonische Mittel, Wolfsfeld dadurch, daß er einen merkwürdig energischen Vortrag, eine breitspurige, fast zerfahrene Linie ausarbeitet, die das große Format geradezu bedingt. Er hat einen mächtigen, statuarisch-monumentalen Zug und weiß ihn zu halten, ohne daß er, wie das bei Stauffer der Fall war, sich von seinem Tastgefühl zur allzu genauen Durcharbeitung der Einzelform verleiten ließe.

Unter den frühen Arbeiten, den genannten ,,Römischen Bettlern", einem stehenden ,,Narren", einem ,,Athleten", einem italienischen ,,Bauern", einem ,,Bauernkopf im Hut" ist der letztere fest und recht, wie aus Erz oder in Eichenholz modelliert. Die innerliche Verfeinerung, der vielversprechende Fortschritt läßt sich bei Wolfsfeld fast von Arbeit zu Arbeit verfolgen. Es wird alles bei ihm Schritt für Schritt einfacher und abgeklärter. Wichtige Etappen in dieser Entwicklung sind ein ,,Weiblicher Kopf", ,,Bildnis des Dr. Cz.", ,,Armenierin", die ,,Bogenschützen" und vor allem die ganz hervorragenden ,,Schachspieler".

Ich kann es mir nicht versagen, an dieser Stelle auch des Georg Kolbe zu gedenken, obgleich seine Graphik nur eine untergeordnete Rolle in seiner künstlerischen Tätigkeit spielt. Er begann auch in der Gefolgschaft Greiners, aus der er sich aber ebenso schnell und ebenso völlig herausgearbeitet hat wie Wolfsfeld. Eine Reihe von Zeichnungen, durch die er sich zuerst bekannt gemacht hat, verrieten eine sensible, feinfühlige Natur, die von dem robusten Greiner sehr abstach, wenn sich auch bei beiden die gleiche Vorliebe für den menschlichen Körper und ganz im allgemeinen genommen, die gleichen künstlerischen Interessen nachweisen ließen.

Etwas wie eine leise Schwermut, die Unfreiheit eines Geistes, der von den Verhältnissen bedrückt wird, lastete auf dem Menschen Kolbe und sprach sich in seinen Arbeiten aus. Das sieht man auch in seinen Lithographien. ,,Atlas", ,,Adam und Eva nach dem



Erich Wolfsfeld Die Schachspieler

Sündenfall", „Und er ging und erhenkte sich (Judas)", „Tod und Menschheit" sind in einem gleichmäßigen Kartonstil gezeichnet, ohne Hervorhebung des Stofflichen, mit Untertauchen der Linie im Ton. Es liegt ein verhaltener Ernst in der Auffassung, ein Streben nach Sachlichkeit und doch die heilige Scheu vor dem Unaussprechlichen in diesen Steindrucken. Das alles hilft uns leicht darüber hinweg, wenn wir finden sollten, daß die einzelnen Formen augenscheinlich konstruiert und nicht gesehen sind. Im Gegenteil, gerade eine so gesteigerte Komposition wie „Tod und Menschheit", auf der sich in dem großen Halbkreis von Frauen, Kindern und Männern, die den furchtbaren Reiter vom Horizont sich nahen sehen, die ganze Skala der Affekte, von inbrünstiger Sehnsucht bis abwehrenden Schreckens abspielt, könnte durch die übliche Am-Modell-Kleberei nur an Würde verlieren.

Durch Verwendung von je zwei Tonplatten haben die beiden Steindrucke „Das entschwundene Ideal: Kampf mit dem Engel" und „Der Todesritt: Flucht" noch einen



Erich Wolfsfeld Treppenstraße

feinen Farbenreiz erhalten. Er wirkt wie eine Prämie auf ihre übrigen Schönheiten. Sie sind noch zarter und feiner in der Zeichnung, wie hingehaucht, dabei aber eigentlich sicherer und fester gefügt wie die obigen Blätter.

Farbig wundersam und farbig reizvoll durch eben diese höchst ungewöhnliche Eigenart sind auch die Vollbilder zu Goethes Faust. Es steckt zweifellos viel Ungelöstes darin, in den Randzeichnungen eigentlich fast nur Ungelöstes. Aber ein Mensch, der besondere Wege geht und Eigenes stark empfindet, steht vor uns, und das zieht an. Nur, wie gesagt, die Randzeichnungen sind tatsächlich unfrei und daher unerfreulich, auch schon einmal durch den Textdruck, der höchst undekorativ gehalten, die Wirkung dieser Blätter völlig zerstört.

Bekanntlich ist Georg Kolbe jetzt völlig zur Bildhauerei übergegangen und gehört meines Erachtens zu deren vorzüglichsten Vertretern in Berlin. Wenige wissen den Reiz des Handwerklichen, die imanente Berührung des Künstlers mit dem Werk so fest zu halten, wie er, und seine einzigartigen Typen sind ahnungsfroh wie der Vorfrühling. — —

Franz Hein ist nun auch seit beinahe einem Jahrzehnt Leipziger. Als Kalckreuth nach Stuttgart zog, wurde Hein sein Nachfolger im Amt des ersten Vorstandes vom Karlsruher Künstlerbund, und viel von der dortigen Farbensteindruckbewegung geht auf seine Anregungen zurück. Der Geburt nach stammt er von der Waterkant: Cuxhaven und Hamburg geben ihm auch heute noch viele der besten Anregungen zu seinen Werken.

In der Vielseitigkeit seiner Veranlagung und der Stärke seiner geistigen Interessen stellt Hein eine ganz besondere Künstlerpersönlichkeit dar, wie wir sie in Deutschland außerordentlich selten finden. Wir denken uns den echten Künstler eigentlich am liebsten als abgeschlossenen, mehr oder minder bärbeißigen Gesellen, der für alles was Schulbildung heißt und was sich gute Gesellschaft nennt, die groteskste Verachtung an den



Franz Hein Der Ritter am Turm

Tag legt. Daß dieser Typ nicht der alleinselig machende ist, haben uns nicht nur Einzelfälle aus der Renaissancezeit und später, sondern sogar eine ganze Schule bewiesen. Die englischen Prae-Raphaeliten, sowohl die ursprüngliche Gruppe wie besonders alles, was mit der Persönlichkeit Rossettis in Verbindung zu bringen ist, hat uns mit einer Kunst beschenkt, zu deren Schöpfung eine verfeinerte Schul- oder literarische Bildung die Vorbedingung war, und die auch nur seitens des literarischen und in den Geistes-

interessen bewanderten Betrachters voll genossen werden kann. Trotzdem ist das eine der intensivst gefühlsmäßigen Kunstemanationen gewesen, die es je gegeben hat: niemand wird sie mit dem im abweisenden Sinn gebrauchten Namen einer „gelehrten“ Kunstübung bedenken.

Wer das Vergnügen gehabt hat, mit Hein in Berührung zu kommen, wird ihn als gedächtnisstarken, feingebildeten Unterhalter, als fesselnden Erzähler schätzen gelernt haben. Wenn man bedenkt, was für Zeug gelegentlich den Weg auf unsere vornehmsten Bühnen findet, kann man sich nicht genug darüber wundern, daß seinem „Goldschmied von Paris“ dieses Los noch nicht beschieden worden ist. Es ist eine Paraphrase der Balzacschen Erzählung „Beharrlichkeit in der Liebe“, die durch feinsinnigste Psychologisierung für uns Heutige mit dem Wert eines aktuellen Ereignisses versehen worden ist. Seine Dramatisierung des „Schneewittchen“märchens ist prächtig, und es ist unverständlich, wie es kommt, daß unsere Intendanten nicht beglückt da zugreifen, anstatt sich nach wie vor mit den seichten „Weihnachts“vorstellungen zu begnügen. Die ganze gewinnende Einfalt des Volksmärchens hat Hein seinem Drama gerettet; dabei ist es ihm gelungen, was eigentlich neben ihm nur Andersen gekonnt hat, ein Werk zu schaffen, das seine goldenen Gaben gleichmäßig an Kinder und Erwachsene verteilt.

Wenn ein solcher Geist sich auf die Wege der bildenden Kunst begibt, so ist es selbstverständlich, daß die Mitteilung für ihn das wichtigste ist. Was der eine Intellekt dem anderen sagt, das erscheint Hein doch schließlich die Hauptsache. Für uns Deutsche ist das nächstliegende, wenn man von der Bibel absehen will, das Märchen. Beide sind gleichermaßen Gemeingut des Volkes. Seine innersten Gedanken und sein geheimstes Gemüt konnte unser Künstler am besten an der Hand dieses Themas mitteilen: am wenigsten lief er dabei Gefahr, der Anekdote zu verfallen. Denn wenn er den Märchenstoff mitteilt, so gibt er nur seine Auffassung weiter, nicht unbekannte Tatsachen.

Um das zu können, muß einer reinen Gemüts, einfach großer Gesinnung sein, wie Schwind es war. Wir haben moderne Märchenkünstler, die durch raffinierte Kunststückchen wirken wollen. Aber Tausendundeine Nacht sind ja eigentlich nicht ursprünglich Märchen, und das deutsche Märchen für Deutsche empfunden bindet sich selten an glitzernde, theatralische Wunder. Wir haben moderne Märchenkünstler, die meinen, es genüge, wenn sie eine Anleihe bei dem großen Schwind aufnehmen. Aber wir empfinden nicht mehr so einfach wie vor nun bald hundert Jahren. Wir haben auch noch solche „Meister“, die sich als Märchenkünstler geborgen fühlen, wenn sie sich „biedermeierisch“ gehaben, weil ja Schwind zur Biedermeierzeit lebte. Für solche

Albernheit fehlen einem die Worte. Hein aber ist in seiner Gesinnung und seinen Gefühlen ganz ein Heutiger. Er weiß, wieweit wir Heutigen in die fremde Welt mitzudringen vermögen, und nur so weit führt er uns hinein. Dadurch rettet er sie für uns, und er wechselt uns Wirklichkeiten ein für unsere schönsten Träume, jene Träume von tapferen edlen Rittern und schönen anmutigen Prinzessinnen, von weitäugigen staunenden Nixchen und holden gütigen Feen, kurz von allen jenen allzu schönen Herrlichkeiten, auf die wir trotz aller besseren Erkenntnis doch Tag und Nacht hoffen, wie auf das Glück.

Zu den schönsten Farbensteindrucken Franz Heins rechne ich den „Reiter am Turm", das „Märchen" mit dem gekrönten Schwan, die nackte „Frau zwischen Lilien", „Die Lilienfee mit dem Bären", der „Froschkönig", die „Seenixe", die „Harfe spielende Nymphe", „Der Rabe krächtzt es mir . . .", „Irrlicht" und „Dornröschen". Nicht eigentliche Märchenbilder, aber auch ohne dies poetisch fein empfundene und farblich schön durchgeführte Blätter sind „Der Komet", „Vase mit weißen Rosen", der „Domschatz" und der „Topf mit Primeln".

Hein hat auch ganz prächtige Postkarten in Farbe lithographiert (bei Velten erschienen zur Zeit, als die Künstlerkarten florierten) und überhaupt entzückende angewandte Graphik, Menus, Ex-libris, Neujahrskarten geschaffen.

HAMBURG

Man kann nicht von Hamburger Kunst zu reden anfangen, ohne auf Lichtwark zurückzukommen. Man möchte fast sagen: was es dort gibt an alter Kunst wie an neuer, ist sein Verdienst; oder genauer ausgedrückt, der Genuß, den wir daran haben können, ist uns durch diesen Direktor verschafft worden. Die Kräfte, die sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts in der Hafenstadt geregt haben, waren in vollständigste Vergessenheit geraten. Er hat sie ausgegraben, er hat sie gesammelt, in seinem Museum schön gepflegt und gehegt und ist ihr Apostel geworden. Wer je das Glück gehabt hat, von Lichtwark durch die Alt-Hamburger Abteilung in seinem Bildermuseum persönlich geführt worden zu sein, wird einen Eindruck erhalten haben, der sich nicht so leicht vergißt. Zuletzt stand man völlig unter dem Zauber seines Vortrags und glaubte an Schönheiten, die selbst das geübte Auge vorher nicht gespürt. Freilich, wenn man am nächsten Tag vor dieselben Bilder trat, fand man doch, daß es nicht alle die Raphaels, Michelangelos und Tizians waren, für die er sie ausgab, d. h. denen er sie sozusagen als gleichwertig zur Seite stellte.

Aber das ändert an der Bedeutung seiner Tat nichts. Was er überhaupt als Samm-

lungsdirektor geleistet hat, stellt wohl die Arbeit seiner sämtlichen zeitgenössischen Kollegen in den Schatten. Um das zu würdigen, braucht man nur die vielbändige Brief- und Berichtsammlung an seine Kommission durchzulesen, und man wird eine unbegrenzte Hochachtung vor seiner offiziellen Tätigkeit bekommen.

Lichtwark ist stets ein im wesentlichen moderner Mensch gewesen, und daß er mit seinen Interessen so ganz in der Kunst seiner eigenen Zeit wurzelte, gab dem was er tat die Richtung. Er hat eine Lanze für den Dilettantismus gebrochen, er hat die Liebhaberphotographie unterstützt; alles Dinge, wovor die Kunsthistoriker älterer Observanz zurückgeschreckt wären. Er hat dann auch vor allem das junge Kunstleben Hamburgs zu stärken gesucht. Ein Mißgeschick hat es so gewollt, daß sein Bestreben in dieser Richtung darauf hinausgegangen ist, eine originale Kunstrichtung aus dem Boden stampfen zu wollen. Es galt in den Streit zwischen den Alten und den Jungen einzugreifen, und der Direktor warf sein Wort in die Wagschale, ehe es feststand, ob gerade die vorhandene Jugend imstande war, die schwierige Bürde zu tragen. Die neuere Hamburgische Graphik geht größtenteils auf Lichtwarks persönliche Anfeuerung und Initiative zurück. Er hat nicht so sehr gefördert als — wie ich es eben schon ausdrückte — aus dem Boden gestampft: und das kann dem einzelnen, der noch dazu Nichtkünstler ist, schwerlich glücken.

So ist auch die neue Hamburgische Graphik eine kurze Episode geblieben. Die ausübenden jungen Künstler haben die Sache nach kurzem Bemühen meist wieder aufgegeben. Als Gesamterscheinung ist die Produktion vom historischen Standpunkt interessant, und die einzelnen gut gelungenen Sachen hebt man gern hervor. Im großen ganzen leidet die Mehrzahl der Arbeiten darunter, daß die Schwierigkeiten des guten Druckens nicht überwunden worden sind. Sodann merkt man daß der Trieb nicht von innen heraus gekommen ist, sondern daß die Anregung von außen kam, und das alles an der Hand von Beispielen angelernt worden ist. Die einzelnen Künstler versuchen zu viel und zu vielerlei sich fast Widersprechendes. Das beste bleiben immer noch die Steindrucke. Darin liefert z. B. Alfred Mohrbutter mehrere Köpfe mit interessantem, gutem Strich. Thomas Herbsts „Studie von Kälbern" bei einem Trog im Feld ist ein überraschend gut gelungenes Experiment in den schwierigen Schab- und Lithotintmanieren, in dem auch J. von Ehren einen ausgezeichneten „Jungen, eine Kuh hütend" (S.* 9) und ein gutes „Mädchenbildnis" (S. 7), ferner A. Siebelist die „Kinder mit Lampions" (S. 3) zustande gebracht haben. Die Radierungen von diesen Künstlern

* Gustav Schiefler: Verzeichnis des Graphischen Werks neuer Hamburger Künstler bis 1904, Hamburg 8°. 1905

reichen lange nicht an diese Leistungen heran; am besten ist noch Siebelists „Fischerewer im Mondschein" (S. 1), im Strich zwar auch kritzlich und mager, aber durch die Aquatinta geschickt in Stimmung versetzt.

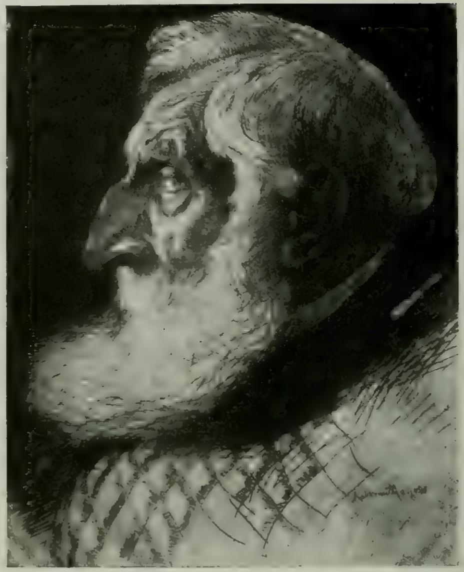
E. Eitner ist besonders abwechslungsreich, was ich aber nicht gerade als Lob in diesem Fall angesehen haben will. Sein „Bauernhaus" und die „Vorstadthäuser im Schnee" gemahnen an Leibl. „In der Kirche" (S. 13) und „Bauernhäuser mit der fensterschließenden Frau" (S. 16) entwickeln auf einmal einen energischen kurzen Strich. Eine recht hübsche Lithographie kann man sich mit dem „Strohhaufen vor dem Wald" zulegen. Sie ist locker und leicht gezeichnet, mit vielem offenen Weiß, und das Papierkorn gibt eine silbrige Wirkung. Ferner sind schön das „Interieur" (S. 18) mit dem strickenden Mädchen in der Tür, der „Wiesenbach" (S. 9), die Halbfigur einer „Sitzenden Dame" (S. 10) von 1895, die wie der „Kopf eines Herrn" drei Viertel nach rechts, wiederum silbertönig wirken. Diese im zarten Ton etwa nach dem Ideal einer Legrosschen Lithographie strebenden Blätter scheinen mir das wertvollste Ergebnis von Eitners graphischen Versuchen zu sein. Einige Holzschnitte, „Bildnisse" (S. 34 und 35), ein „Bauernhof" (S. 42) usw. sind bloße Episoden.

Von Friedrich Schaper möchte ich einige Kaltnadelarbeiten hervorheben, die Halbfigur eines „Mannes im Pelz" (S. 2), eine „Totenmaske" (S. 3), ein „Zigeunermädel" (S. 30), das sich vielleicht neben Desboutin stellen ließe.

Weniger experimentierend und immer einen höheren Durchschnitt innehaltend ist J. Wohlers, den ich an die Spitze der Hamburger setzen würde. Der „Kopf eines Herrn" (S. 9) von vorn, etwas kahl, ist eine sehr gute Kaltnadelarbeit, der der „Hahn mit vier Hennen" (S. 6), „Der Schubkarren mit Tauben" (S. 8), das „Nashorn" (S. 12), die „Vier Frösche" (S. 13) nahe kommen. Radiert sind die „Bibliothek" (S. 7), die „Halbfigur einer alten Frau" (S. 4), fein im Ausdruck und der Zeichnung mit Anklängen an Staufferische Auffassung und die „Windmühle" (S. 23). Auch seine „Schweine" (S. 22) und „Ziege" (S. 17) sind zu nennen: nur wischt er zu leicht beim Drucken grelle Lichter heraus, die die Harmonie gefährden.

Von P. Kayser kann ich außer einem interessanten Versuch in reiner Aquatinta, einer „Mondnacht" (S. 12), wiederum nur die Steindrucke hervorheben. Seine Farbenlithographie, eine Art Schulwandbild, im „Hamburger Hafen" (S. 6) ist bekannt. Daneben behauptet sich das Bildnis „Averdieck" (S. 7), ein prächtiges „Interieur" (S. 4) mit einem alten Bauern, der auf seinem Stuhl hinter einem Schrank eingenickt ist. Die Vorhänge vor den kleinen Fenstern der niedrigen Stube sind gezogen, aber durch sie





Arthur Illies Detlev von Liliencron Leopold von Kalckreuth H. A. von Gleichen-Rußwurm

dringt doch noch genug Sonne, um den Raum mit fast sichtbar warmer, schläfriger Sommerluft zu füllen.

Von Arthur Illies' Graphik sind die Farbendruckversuche das interessanteste, trotzdem sie in der Hauptsache nicht geglückt sind und er sie wohl auch deshalb bald verlassen hat. Er hat mit eingemalten, auch mit mehreren Platten und mit Ölfarben gedruckt. Meistens waren es hochgeätzte Zinkplatten. Die Farbe sitzt gelegentlich aber sowohl auf dem Strich oben, wie in der ausgeätzten Tiefe. Er hatte ganz besondere, eigens erfundene Druckmanipulationen angewandt, bei denen ihm Herr Ed. Samtleben behilflich war. Oft sind die Farbenwirkung unharmonisch, die Drucke unrein und verquetscht, daß die Farben wie ineinander geronnen erscheinen: in einer „Mondnacht" (S. 35?) merkt man, daß, wie manchmal bei Leblon, die Farben sich einfach nicht zu dem gewünschten Ton verschmolzen haben. Schließlich erscheint die Arbeit auch in den meisten Fällen wie ein Umweg, da sich die Spuren der Entstehungsweise nicht erkennbar machen.

Am besten gelungen sind die Blätter: „Junges Grün" (S. 72), „Herbstnacht" (S. 31),



Graf Leopold von Kalckreuth Das Alter

„Abendsonne“ (S. 73), „Abend in Wellingsbüttel“ (S. 75?), vielleicht das Hauptblatt „Uferweiden bei Wellingsbüttel“ (S. 76), „Mondschein auf der Elbe“ (S. 62) und das Panblatt „Ähren“ (S. 32).

Wenn einer schwierig unterzubringen ist, so ist es Graf Kalckreuth. In jungen Jahren Weimaraner, Münchener und Schlesier, kam er in Karlsruhe zu einer Art Höhepunkt als Vorsitzender des Künstlerbundes. Dann hat er sich ein paar Jahre in Stuttgart herumgeärgert, und nun gehört er zum künstlerischen Weichbild Hamburgs, in dessen Nähe er sich niedergelassen hat.

Als alle Welt unter den Künstlern, infolge von Klingers Auftreten, sich auf einmal der Graphik entsann, hat sich auch Kalckreuth ihr zugewendet. Er hat viele Schwarzweißblätter geschaffen, ohne im innersten Herzen ein wirklicher Graphiker zu sein. Das Beste, was er uns schenkte, verfolgt doch mehr malerische als graphische Prinzipien. Vor allem hat er nicht das richtige Verhältnis zur Technik gefunden. Es gibt Leute, die zwischen dem adretten, appetitlich aussehenden Menschen und dem unsauberen stehen: wir nennen sie „nicht wohlgepflegt“. Nicht wohlgepflegt möchte ich in fast allen Fällen Kalckreuths Vortrag nennen. Er ist nicht genialisch rücksichtslos oder schroff herausfordernd. Um so mehr vermissen wir, daß er die Vortrefflichkeit,

in deren Bahnen er eigentlich wandelt, nicht erreicht. Die wahre Liebe zum Werkzeug offenbart sich bei ihm zu selten. Man hat stets das Gefühl, daß wer sich einen Kalckreuth kauft, sich das Blatt um des Künstlers, nicht des Radierers oder Steinzeichners willen kauft, und es verrät den Grad seiner inneren Neigung zur gedruckten Kunst, daß ihm der Steindruck so viel besser liegt als die Radierung.

Die ,,Krankenstube" und die Angler an der ,,Alten Liebe zu Cuxhaven" sind zwei gute Radierungen Kalckreuths. Doch stört die wenig ausdrucksvolle Linie, die das Wasser wie Wolle erscheinen läßt und die in dem ,,Interieur" statt der überlegten Führung immer noch zu sehr die Häufung gelten läßt. Immerhin ist es eine reine Linienkunst, die hier obwaltet, nicht ein Vortrag, der im innersten Wesen ganz anderen, nämlich malerischen Idealen nachgeht. Stammten die Blätter von Schmidt, Meier oder Müller her, so würden wir sie wahrscheinlich viel freudiger bewillkommnen als wie von Kalckreuth, von dessen Künstlerschaft wir eben einer ganz anderen Anspannung gewärtig waren. Das gilt gleichfalls von solchen Blättern wie ,,Dachau", ,,Höckericht", ,,Hochdorfer Heide", ,,Duc d'Albe" im Hamburger Hafen, das kleine ,,Selbstbildnis" im Profil nach links.

Eines seiner bekanntesten Blätter ist die ,,Frau mit dem Ochsengespann (Die Ebene)" vor flachen Feldern, mit den geballten weißen Wolken am Himmel. Radierung, Durchdrückverfahren, vernis mou, stellen aber einen großen Aufwand dar, dem die Wirkung — überdies eine rein auf malerischen Bahnen wandelnde — nicht recht entspricht. Ähnliches gilt von dem alten ,,Mütterchen vor ihrer Hütte (Abend in der Ebene)" mit dem Kinderwagen, ein Stück, das an Kalckreuths gemalte Altweiberbilder anklingt und dieselbe pittoreske Abendstimmung pflegt. Das ,,Bildnis von des Künstlers Gattin" am Tisch Zeitung lesend, ist eine Kaltnadelarbeit, in der durch viele Korrekturen die Technik bis zur Schabkunstwirkung ohne Schabkunst getrieben worden ist.

Unter den zahlreichen kleinen Bildnisskizzen ist die ,,Mucki, neun Jahre alt", ein Vernis-mou-Blatt, fast in Umrissen, das ansprechendste. Von den großen Bildnissen wird der greise, sitzende ,,Zeller" interessieren; die wirklich prachtvollen Bildnisleistungen Kalckreuths, namentlich der letzten Jahre, liegen aber eher auf dem Feld der Zeichnung als auf dem der gedruckten Graphik. Drei der besten Sachen, die man sich von ihm zulegen kann, sind noch die Schabkunstblätter ,,Straße in Waldenburg bei Nacht", die ‚großen' ,,Polinnen", zwei Feldarbeiterinnen beim Graben — und das Neujahrsblatt ,,Blick auf Stuttgart bei Nacht".

Die ,,Schneelandschaft (Hochdorf im Schnee)" mit dem Gartenzaun rechts, ist frap-

pierend in ihrer nüchternen, klaren Verständlichkeit; aber Olbricht hat so etwas noch eindringlicher gemacht. Die kalte, klare Luft ist jedenfalls famos wiedergegeben.

Von den Steindrucken Kalckreuths sind drei der gelungensten in Farben gedruckt. Der Dreiklang von lautem Braunrot, Schwarz und stumpfem Grün bei dem Cello spielenden „Gamper" ist überaus wirkungsvoll. Vortrefflich ist auch das Beleuchtungsstück „Wandelndes Paar bei Nacht, mit einer Laterne (Heimkehr)" mit seinen schummrigen, blaugrünen Tiefen, und ganz den Künstler Kalckreuth findet man in dem ein- sowie mehrfarbig gedruckten Blatt der grabenden „Bäuerin (Auf dem Felde)", mit dem am Boden sitzenden Kind, wieder.

Sonst sind von Lithographien noch ein „Knabenkopf", lebensgroß nach rechts, mit Kreide und Pinsel lebendig gezeichnet, sowie ein „Mädchenkopf, 1897 (Mucki)", allerdings von einer etwas gewollten Primitivität à la Thoma, zu nennen.



Graf Leopold von Kalckreuth Arbeit

KARLSRUHE UND STUTTGART

Der Südwesten und Westen Deutschlands steht mit Recht im Ruf, die deutscheste Kunst, mit der geringsten Beimischung fremder Elemente, zu produzieren. Wie es in München zugeht, hat Bierbaum in seiner Novelle „Kaktus“ ausgezeichnet persifliert, eigentlich kaum persifliert, denn so wie es bei ihm erzählt wird, wurde es tatsächlich dort gemacht. Berlin ist, großenteils durch die Tätigkeit eines rührigen Kunsthändlers, nur ein Vorort von Paris geworden. Düsseldorf im weniger schmeichelhaften, Frankfurt, Karlsruhe und Stuttgart im besseren Sinn, haben sich die Pflege einer Deutschen — nicht „Teutschen“ — Kunst angelegen sein lassen. Bei den letzten zwei genannten Orten ist ja die Personalunion in den Vertretern ausschlaggebend geworden.

In Karlsruhe ist es recht still geworden. Als im Jahre 1899 Kalckreuth, Grethe und Poetzelberger nach Stuttgart berufen wurden, war das gewiß ein Schlag für das dortige Kunstleben. Auch Hein und Kallmorgen sind seitdem fortgegangen. Die Hauptsache bleibt aber, daß man — wenigstens was die Graphik anbelangt — von den dort verbliebenen Leuten so wenig mehr hört. Einst war Karlsruhe geradezu der Vorort Deutschlands, zum mindesten auf dem Gebiet des Farbensteindrucks.

Kallmorgen hatte den Boden vorbereitet: 1895 erstand den jüngeren Kräften ein Führer durch die Berufung Kalckreuths. Im April 1896 wurde der Karlsruher Künstlerbund gegründet, der eine ausgesprochene „Sezession“ darstellte, wenn dieser terminus technicus auch bei der Benennung der Vereinigung umgangen wurde.

Kalckreuth interessierte sich von Anfang an für den Steindruck und sorgte für einen Lehrer des Faches an der Akademie, Langhein. Grethe nahm sich auch der Sache an und inszenierte die Herausgabe des ersten Albums, im April 1896, mit neun Steindrucken von Daur, Gattiker, Grethe, Hein, Kalckreuth, Kampmann, Langhein, Weiß und Wulff. Nennen wir noch Biese, Gamper und Volkmann, so haben wir alle die Künstler beisammen, die die Bewegung groß werden ließen, von der ich übrigens schon in einem früheren Kapitel sprach. Feldbauer, Luntz, Georgi, Strich-Chapell, Peppmüller gehören schon einer zweiten Generation, sozusagen, an und sind überdies nicht eigentliche Karlsruher.

Die Vereinigung entwickelte unter Grethes und Heins Leitung bald ein großes Programm, das auf Absichten zielte, die außerhalb der Interessen unseres Buches liegen. Sie sollten wieder einmal die Welt mit zuviel Kunst beglücken. Das einzelne, für sich dastehende Kunstwerk sollte Nebensache werden; angewandte Kunst in der Gestalt von Meisterarbeiten auf dem Gebiet der Geschäftskarten, Weinetiketten, Eintrittskarten,

Programme, Weihnachts-, Neujahrs- und sonstigen Festkarten, Briefköpfe, Plakate, Postkarten, Wandbilder, kurz alles auf der Welt sollte künstlerisch werden, wie es zum ersten Male die Prae-Raphaeliten und seitdem wie viele andere! — als Programm aufgesetzt hatten.

Wie eben alle diese anderen, scheiterten die schönen Absichten auch diesmal an der Geldklippe. In Deutschland, dem Lande der billigen Arbeitskräfte, entpuppte sich der Künstlersteindruck als teurer wie in Frankreich, ja selbst wie in England. Nur aus zwei Unterabteilungen des Programms ist etwas geworden, aber auch dann erst, nachdem das Heft dem Karlsruher Künstlerbund aus der Hand gerissen wurde. Velten hat die Postkarten zu einem Erfolg geführt, Teubner in Leipzig die Wandbilder. Beide haben dann viele Nachahmer gefunden, die aber alle Beziehungen zu dem Entstehungsort Karlsruhe allmählich aufgegeben haben. Beide Bewegungen stehen, wie gesagt, außerhalb des Kreises unserer Betrachtungen.

Eine Übersicht über das, was die ursprüngliche Gruppe von Arbeitern geschaffen hat, geben die bekannten Kataloge der Originallithographien usw. des Künstlerbundes Karlsruhe bis 1907, die reich illustriert sind. Ein großer Teil des Materials, wohl sogar der größte, besteht hier schon aus Wandbildern und ähnlichen Blättern. An dieser Stelle habe ich nur Veranlassung, auf die Werke der zwei Getreuen Kampmann und Volkmann mit ein paar Worten einzugehen (Kalckreuth habe ich bereits bei Hamburg besprochen, und Grethe kommt ein paar Seiten weiter an die Reihe).

Beide sind Landschafter. Volkmann bewies ein großzügiges Auffassungsvermögen, und namentlich in seinen frühesten Blättern wie „Die Chaussee", „Der einsame Weiher", „Einsames Licht" vereinfachte er die Farbenskala der Natur in der Weise, daß er nur das Wesentliche bestehen und die Nuancen untergehen ließ. Er hatte eine Vorliebe für weite, offene Flächen, wo er die wenigen, schlichten Töne gegen den ruhigen Himmel ausspielt und nur durch einen Baum oder ein Haus oder dergleichen einzelne Akzente heraushebt. Derart sind: „Herbst in der Eifel", „Stilles Land", „Der weiße Rabe", „Feldbreiten", „Bachbett zwischen Äckern", „Vogelbeerbaum", „Einsame Kapelle", „Alter Gutshof", „Einsame Kapelle in der Eifel". Ohne die Natur zu kopieren, tut er ihr nur geringen Zwang an. Gelegentlich aber hat er Blätter mit einer schärferen Betonung des Zeichnerischen, Hervorhebung der Linie geschaffen, z. B. „Eschenallee", „Burghof Bürresheim". Ganz selten einmal geht er sogar in die Farbe, aber meist ist er ruhig und liebt das Grelle, Schreiende nicht. Dunkel getönte Abend- und Nachtstimmungen gehören zu den besten unter seinen Blättern. Sie ermangeln des Farben-



Hans von Volkmann Die Burg

reizes und erscheinen nur wie leicht farbig angetuschte Federzeichnungen. Kaum eines der für sich stehenden Blätter Volkmanns ist so wirkungsvoll wie einige Proben seiner angewandten Kunst, z. B. das unübertreffliche Schulwandbild ,,Wogendes Kornfeld".

Gustav Kampmann bezeugt eine innige, warme Zuneigung zur Natur in den meisten seiner Arbeiten, in denen er seine Person hinter die vom Vorwurf ausgehende Stimmung treten läßt. Auch er scheidet zwischen dem Naturschönen und dem Kunstschönen, wie jeder echte Künstler, und löst die Vielgestaltigkeit der Erscheinungswelt möglichst in große, breite Flächen auf. So in dem prächtigen ,,Schwarzwaldtal", ,,Winterabend", ,,Eisenbahn am Abend", ,,Pfarrhof", ,,Mondaufgang" (ein halbes Dutzend verschiedener schöner Blätter, eines mit wundervoller Wiedergabe des durch das Mondlicht gesättigten Nachtnebels) und ,,Abend im Wald". Eine leise Melancholie, der Vorwurf des Verkannten, durchzieht diese Blätter. Dann durchlebte Kampmann aber wieder eine Periode, wo er sich sowohl in heftiger Bewegung wie geradezu Böcklinscher Farbenfreude erging: ,,Herbstwind", ,,Bergwald im Schnee", ,,Altes Nest", ,,Sturmgepeitscht", ,,Hochwald am Abend", ,,Türmende Wolken" usw. gehören dazu. Eines seiner schönsten Blätter ist der ,,Abendzug". Kampmanns ,,Dorf im Schnee", ,,Bei Barcelona", ,,Mond hinter einem Baum" verraten daneben ein feines Verständnis für die Linie und die Fleckenwirkung in der Radierung. — —

Hans Thoma ist nun auch bereits seit längerer Zeit zum Karlsruher geworden. Damals, als er sich der Graphik zuwandte, lebte er noch in Sachsenhausen-Frankfurt,



Gustav Kampmann Bauernhof am Abend

und es war gerade die Zeit, da die Bestrebungen seines Verkünders Thode mit Erfolg gekrönt zu werden begannen, ein Erfolg, der den so lange Mißachteten in den Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens rückte. Es ist eine bittere Ironie des Schicksals, daß dieselbe Kraft, die ihm den größten Dienst leisten sollte, ihm auch verderblich werden sollte. Wenigstens will es mir erscheinen, daß Thode mit seiner Villa-Wahnfried-Kunstanschauung dem alternden Thoma zum Verhängnis geworden ist. Freilich stand der Meister, als er dank Thodes Jüngertum plötzlich für uns alle zu einem Ereignis geworden war, schon nah an dem Greisenalter, und auf einen glücklichen Einfluß auf seine Künstlerschaft durfte man nicht mehr stark rechnen. Hat er doch schon so genug des Schönen für einen Menschen geleistet.

Thoma schuf sich gewöhnlich die Rahmen für seine Gemälde selbst. Er nahm breite glatte Leisten und bemalte sie mit friesartiger Zier. Um sich die Arbeit zu vereinfachen, hat er diese Zierstreifen eines Tages auf Stein gezeichnet und die lithographischen Abzüge dann auf die Leisten geklebt, um sie darauf nach Bedarf nur noch zu kolorieren. Auf diesem Wege wurde er zum Steindruck überhaupt geführt, den er



Hans Thoma — Ruhe auf der Flucht

dann als selbständige Kunst ausübte, und für den er einen besonderen deutschen Typus geschaffen hat.

Seine ersten Blätter waren Bildnisse, darunter z. B. dasjenige seiner achtundachtzigjährigen „Mutter", der kleinen „Irene Sattler", des Kunsthistorikers „Thode" usw. Die Zeichnung ist schlicht und einfach, die Modellierung sehr zurückhaltend: das Ganze scheint nicht bis zum Schlußeffekt gediehen. Dieser wurde den Blättern durch die prachtvolle Handbemalung gegeben. Mit feinstem Geschmack für Farbenzusammenstellung hat Thoma einen Teil der wenigen Exemplare, die er von diesen frühen Steinen abziehen ließ — neben den genannten noch „Mädchenkopf im Garten", „Herodias", „Harpie" usw. — in leicht andeutender Weise den koloristischen Reiz verliehen. Das ist das Ergebnis von Versuchen, die zuerst eine viel weiter gehende Bemalung aufwiesen, so daß die Drucke fast Aquarellen oder Pastellen gleichkamen.

Dann kam der Künstler auf die Idee, die Farbenwirkung den Steinen selbst anzuvertrauen. Bei der Einfachheit seiner Technik waren die zarten Harmonien nicht leicht



Hans Thoma Märchenerzählerin

zu bewältigen: er hat sich mit tiefklingenden, melodisch klaren und vollen Stimmungen abgefunden. Selbstverständlich nähert er sich nie einem abgeschmackten platten koloristischen Realismus: der dekorative Gehalt des Blattes macht seinen Farbenwert, die schlichte Gemütswahrheit seinen inneren Wert aus.

Unter die Blätter, die einfarbig durch die starke persönliche Auffassung uns gefangen nehmen, rechne ich vor allem den „Landmann", die „Wundervögel", „Engelwolke", „Ruhe auf der Flucht" (in die Höhe), „Drei Rheintöchter". Diejenigen mit feinem Farbenreiz — manchmal wird er schon durch eine einzige Tonplatte verliehen — sind „Die Märchenerzählerin" „Triton mit Meerweib" (zwei verschiedene, die farbige Darstellung von 1895, beide sehr schön), „Christus im Garten zu Gethsemane" nach rechts, die „Versuchung" in Steinhausens, der „Frühling" in Böcklins Geschmack, „Der flötende Jüngling am Fluß", „Mainlandschaft", „Lautenspielerin mit dem Schimmel", „Landschaft Oberursel", das „Selbstbildnis" von 1895, und „S. Anton Parten-



Hans Thoma — Des Künstlers Mutter

kirchen". Die meisten dieser Blätter sind auch ziemlich selten.

Das hört auf mit den Arbeiten, die ungefähr mit dem Jahre 1896 einsetzen: und gleichzeitig hören leider auch viele gute Eigenschaften auf. Thoma griff zur leichteren, bequemeren Algraphie, und wie so oft hatte die größere Leichtigkeit zur Folge, daß der Künstler die Aufgabe nun gleich zu leicht nahm. Hatten schon einige bedenkliche Zeichenunarten, z. B. im „Narziß" Befremden erregt, so verfiel Thoma jetzt allmählich einer saloppen, gelegentlich geradezu kindlichen Zeichnungsmanier. Diese „Siegfried"-, „Brünnhilden"-, „Wotan"-Bilder, auch die nun folgenden religiösen und arkadischen Kompositionen haben bedauerlicherweise nur dazu beitragen können, den Schild von Thomas Ruhm leicht zu trüben. Höchstens einige Landschaften aus Bernau und der Umgegend von Gardone erfrischen noch. Sodann schuf der Meister noch einige hübsche starkfarbige Blätter, vornehmlich die „Landschaft mit dem Bauern auf der Holzbrücke", die, besonders wenn bildmäßig eingerahmt, mit den Vorzügen eines Originalaquarells wetteifern.

Thomas Kaltnadelradierungen — lauter ganz späte Arbeiten — leiden auch meines Erachtens fast ausnahmsweise unter den Mängeln der späten Flachdrucke; hier, finde ich, lassen sogar oft die Wahl des Themas und die Auffassung die Würde vermissen, die der Meister sich selbst und dem schönsten aller Mittel schuldig war. Nur ganz selten erfreut uns eine Arbeit, wie die Landschaft, die hier abgebildet ist. Dem Sammler am meisten zu empfehlen sind vielleicht noch die zwei Selbstbildnisse. — —



Hans Thoma — Blick auf Frankfurt am Main

Noch nicht ganz fünfzig Jahre alt ist Carlos Grethe plötzlich der tückischsten aller Krankheiten erlegen. Das ist nun schon der zweite große Künstler, der mir, wenn ich mich so ausdrücken darf, unter der Feder gestorben ist, d. h. der in der doch verhältnismäßig kurzen Zeit der Niederschrift dieses Buches von uns geschieden ist — Sir Alfred East und Carlos Grethe.

Der stählernen Kampfesnatur eines Grethe hätte der normale Lauf menschlicher Schicksale wohl auch noch lange nichts anhaben können, und es mußte schon etwas kommen, das mehr einer Katastrophe gleicht, um ihn hinwegzuraffen. In Stuttgart stellte er nun freilich die Kraft dar, die stets das Gute will und stets das Böse schafft. Er hatte zuletzt manchen seiner Erfolge arg zu bereuen; sie wären anders ausgefallen, wenn er sich nicht der unüberlegten Leidenschaft überantwortet hätte. Immerhin ist es höchst traurig und ebenso bezeichnend für die Welt, wie sie sich nun einmal gibt, daß gerade dasjenige, wofür Grethe zuletzt büßen mußte, der Umstand war, daß er stets nur selbstlos das Beste gewollt hatte.

Dem bedeutenden Marinemaler haben wohl auch seine Feinde nie die Anerkennung versagt. Er war nicht ein Mensch, der seine Werke auf Umwegen zur Geltung bringen konnte, sie befinden sich aber in unseren hauptsächlichsten Galerien, also müssen sie schon dank ihrer großen, rein künstlerischen Eigenschaften dahin gelangt sein.

Das Meer ist auch fast ausschließlich die Quelle seiner graphischen Darstellungen. Abgesehen von zwei Glyptographien und einem Aquatintablatt hat er uns, soweit ich weiß, siebzehn Steindrucke in Farben hinterlassen. Darunter befinden sich die flüchtige Skizze eines „Selbstbildnisses", die „Halbfiguren zweier Schiffer" mit Priemen, die „Kajüte des Schooners Durango" und ein Blick auf „Polperro in Cornwall"; alles übrige sind Meeresbilder mit Schiffen.

Diese Steindrucke sind durchgehend vollfarbig ohne Papierweiß, meist in breiten Tönen angelegt; eine ganz besondere Kunst jedoch läßt bei ihnen weder den Eindruck von Wiedergaben von Aquarellen noch von Ölbildern aufkommen Ein ganz spezifischer Druckcharakter ist zustande gekommen, der mit anderen Mitteln als den legitimen des Farbensteindruckes nicht zu bannen gewesen wäre.

Ein prachtvolles Stück Beobachtung bietet die „Einfahrt" (einfahrende Fischerschaluppe); der Schwung, mit dem das Fahrzeug auf einer Woge herab an dem Wehr entlang gleitet, nimmt einem förmlich den Atem weg. Wunderbare Beleuchtungskunst finden wir in den Blättern „Abendröte im Hamburger Hafen", „Fischerboote am Anlegepfeiler" und „Fischerflottille von Schleppern ausgefahren", eine prachtvolle, weichschummerige Atmosphäre auf der „Fischerflottille bei Windstille". Das sind alles Lösungen von Farbenproblemen, wie sie der Pinsel kaum so suggestiv und überzeugend hergeben kann.

Dann ging Grethe zu düsteren Sturmwetterszenen über, die ihm nicht weniger gut gelangen. Die opake, fahl-glanzlose Koloristik des „dicken Wetters", in dem Wasser und Luft ihre Durchsichtigkeit und Leuchtkraft ganz verloren zu haben scheinen, hat er vorzüglich wiedergegeben in „Lootsenboot", „Böiges Wetter" klein, , Im Hafen" (die Atmosphäre ein Gemisch von Kohlendunst, Dampf, Nebel und verlöschendem Licht), „Böiges Wetter" groß mit dem Dampfer, und „Fischerboote im Nebel".

Das sind, glaube ich, die schönsten Blätter Grethes. Wer sie alle besitzt, hat noch nicht genug: er muß sie mehrfach haben. Sie sind sämtlich von mehreren Steinen gedruckt, und indem er mit den Farbentönen wechselte, hat Grethe in vielen Fällen mit denselben Steinen ganz verschiedene Stimmungen erzielt, von denen man kaum weiß, welche die schöneren sind. Eine jede besitzt ihre Vorzüge.

Grethes Freund, Bernhard Pankok, hat sich nicht sehr ausgiebig mit dem Schwarzweiß befaßt, jedoch mancherlei Pfade beschritten und jedenfalls so Eigenartiges geschaffen, daß man ihn nicht beiseite lassen darf. Er ist einer der ersten, der vor nunmehr fast zwanzig Jahren auf die Schabkunst zurückgriff. Damals verband man mit



Carlos Grethe — Fischerflottille bei Windstille

dem Namen die Vorstellung von Blättern Earloms, J. R. Smiths, Watsons, Greens und jener anderen Meister, die uns ein so vortreffliches Spiegelbild der großen Malerei Englands im 18. Jahrhundert geboten haben. Ihre Blätter sind gewiß prachtvoll, ihre Technik jedoch ausgesprochenermaßen die Technik eines Reproduzenten von Ölgemälden, und als solche hat man sie auch empfunden, so daß man sich wunderte, wie Pankok sie damals für Originalschöpfungen in Anspruch nahm. Seitdem haben ja viele ihm darin nachgeeifert: keiner hat die wunderbare Weichheit, die ihm glückte, übertroffen. „Die Kirche" (von Laim?) — ein Panblatt, ist eine seiner schönsten Arbeiten. An ähnlichen nenne ich die „Gehöfte am Wasser", die „Wiese mit dem großen Baum", „Baumpartie", „Kinder auf Wiesenfeldern", „Alte Wassermühle", „Frauenbildnis" im Freien, einige kleinere männliche „Bildnisköpfe". „Der Geiger" ist wohl das größte, aber nicht das



Karl Schmoll von Eisenwerth Im Walde

glücklichste; es könnte von Welti herrühren. Die ,,Kuhherde" im Schatten mächtiger Bäume ist zwar radiert, aber zeigt auch den weichen Schmelz des Mezzotintos: fast ebenso die ,,Windmühle" mit den beiden Klatschbasen.

Pankok hat auch Steindrucke, mehrere treffliche Holzschnitt-Ex-libris und ein schönes Holzschnittbildnis von Orlik geschaffen. Nie lieferte er etwas Plattes, Gewöhnliches. Bei ihm sind Leistung und Forderung stets gleich hoch gestellt; breite Bettelsuppen kennt er nicht, und was er uns vorsetzt, erheischt zum wirklichen Genuß ein feineres Eingehen, einen verfeinerten Bildungsgrad seitens des Betrachters. — —

An der künstlerischen Bildung Schmoll von Eisenwerths haben die aristokratische Anlage und der raffinierte Bildungsgang beide ihren Anteil. Seine Gestaltungsliebe, seine Neigung, auf eigenem einsamen Pfad zu wandeln, sind germanisch das Maßhalten in der Abweichung jedoch, die Selbstzucht, die ihn daran gemahnt, nicht mehr sein zu wollen als der Brennpunkt für Strahlen, die aus einer allgemeinen, nicht individuell beschränkten Lichtquelle kommen, das ist romanisch.

Manches in Schmolls Empfindungsleben, wie es sich in den Drucken offenbart, erinnert ein ganz klein wenig an den Russen Somoff; er ist aber viel weniger gesucht, geziert und überspannt als jener schnell vergessene Ausländer. Schmoll hat den Mut, liebliche Akkorde anzuschlagen, dazu gehörte in diesen Zeitläufen vielleicht mehr Energie als zu den polterndsten Rouladen. Er scheut sich nicht vor einem lässig-weichen Charme, fürchtet sich auch nicht vor dem Vorwurf einer gelegentlich schwachen Zeichnungsweise. Denn wenn er darin lax ist, so ist er es nicht aus Unvermögen, sondern weil er

weiß, daß die Zeichnung in der Graphik nicht alles ist, und daß scharfe, präzise Korrektheit oft genug mehr Werte zerstört als sie beibringt.

Schmolls frühe Radierungen sind im Versuch stecken geblieben. Im ,,Drucker an der Presse", ,,Selbstbildnis", ,,Trauer", ,,Liegender männlicher Akt" usw. hat er keine rechte Stellung zur Linie gefunden. Am besten ist noch eine kleine Landschaft, ,,Fernblick mit hohem Himmel", auf der die Aquatinta die Hauptrolle spielt. Diese hat auch der ,,Trauer" erst zur Wirkung verholfen.



Karl Schmoll von Eisenwerth Blumenpflücken

Das Feine in Schmolls Graphik sind die zarten, lyrischen Formen seiner Farbenholzschnitte und Farbenalgraphien. Von ersteren möge der Sammler zu bekommen suchen ,,Liebespaar am Brunnen", ,,Ex-libris Berolzheimer", ,,Im Winde", ,,Der kahle Garten" — dann vielleicht auch ,,Waldritt", ,,Hühner", ,,Mädchen mit Hund" und ,,Der Spaziergang".

Von seinen Farbensteindrucken sind manche Eigenreproduktionen seiner Ölgemälde: so die ,,Flora" (nach einem delikaten Bild auf weißem Marmor) und das , Andante". Weitere Hauptstücke sind ,,Blumenpflücken", ,,Frühlingssehnen", ,,Am Weiher" und die ,,Felsenküste". Schließlich nenne ich noch die ,,Gebirgswand", den ,,Sommertag" und den ,,Bauernhof".

In allen treibt eine Art Weltvergessenheit ihr anmutiges Wesen, nicht dermaßen, daß sie überlieferte, geschützte Traditionen mißachtete, womit sie uns nur vor den Kopf stoßen und zum Widerspruch reizen würde, sondern so, daß sie uns mit jenem träumerischen Gemüt, das wohl nur die Deutschen besitzen, bloß erdachte, bloß erhoffte Schönheit zum Ereignis werden läßt.

EINIGE MITTELDEUTSCHE

Für die feinsten unter unseren Künstlern ist Ludwig von Gleichen-Rußwurm, der letzte Enkel Friedrich von Schillers, stets ein gewichtiger Name gewesen, der sofort die Vorstellung einer ungewöhnlichen Künstlerschaft aufkommen ließ. Aber unter den großen Galerien gibt es nur eine, die Nationalgalerie zu Berlin, in der ein Gemälde von ihm hängt. Das war ein zeitiger Erfolg, bei dem es leider geblieben ist. Dem breiten Publikum ist Gleichen-Rußwurm überhaupt nie geläufig geworden. Er gehört zu jener Schar, deren Los — Großes und Größtes zu schaffen, ohne auf Anerkennung zu stoßen — einen mit Wehmut erfüllen kann. Aber die Bilder bleiben wenigstens am Leben, und möglicherweise blüht noch ein Nachruhm.

Gleichen-Rußwurms Jugendzeit trug den Stempel des Adeligen — die Abgeschiedenheit von der Welt und das Verfolgen eigener Wege. Es soll stets ein Hauch ,,Ancien Régime" von ihm ausgegangen sein, und das zeigte sich zuerst auch in seiner Kunst. Zur Graphik wie zur Kunst überhaupt war er über den Weg des Dilettantismus gelangt. Erst als sein Heim verödete, gab er alles andere auf und nahm sie als den Ernst des Lebens an.

Wenn wir nun einige seiner frühen Arbeiten betrachten, weht uns etwas vom Feingefühl des Rokoko, überhaupt etwas von der Stimmung entgegen, die jene Zeit erfüllte, als die Kunst noch gern Weltenflucht übte. Auf einem Blatt, das eine ,,Landstraße mit einem Ochsenpaar" vorführt, gewahren wir oben links einen Schäferjungen, der wohl in der Erscheinung, noch stärker aber in der Empfindung ein reines Rokokofigürchen ist. Weit ausgesprochener aber als die Staffage atmet das Landschaftsbild selbst jenen Geist. Diese flockige, man möchte sagen graziöse Behandlung der Bäume und des Laubes gemahnt an Boucher und Watteau, insofern als auch sie die Natur in der leichtesten Auffassung widerspiegelt, sie zu einer Frohsinnsdekoration werden läßt. Das findet sich ebenso deutlich wieder auf dem Blatt, das uns eine ,,Dame mit Sonnenschirm" in einem Schloßpark wandelnd vorführt; und das gleiche Moment klingt noch nach selbst in einer so späten Arbeit (1887) wie dem ,,Potsdamer Platz", auf dem eigentlich die Realitätsforderung, die der Vorwurf mit sich brachte, zu einer anderen Behandlung hätte führen können.

Aber der Gang der Dinge hat es mit sich gebracht, daß dieser Ausgangspunkt unseres Künstlers bald zurückgedrängt und schließlich völlig verändert werden sollte. Wie so manchmal bei Künstlern eine Wendung eintritt, die sie zum entgegengesetzten Standpunkt führt von dem, unter dem sie aufgezogen worden sind, hat auch Gleichen-Ruß-

wurm es erleben müssen, daß ganz neue Ideale die alten bei ihm verdrängten. Ohne persönlich von seinen adeligen Gesinnungen etwas abzustreifen, trat er doch in die Welt, in ihren vielleicht werktäglichsten Mittelpunkt und nahm von Berlin, wo er jahrelang des Winters über lebte, den großen Gewinn mit, den ihm eben die Metropole am allerbesten liefern konnte — die Fühlung mit dem realen Leben. Es handelt sich hierbei nicht um einzelne Erscheinungen, einzelne Anregungen, mit denen sich minder aufnahmefähige Gemüter oft begnügen müssen, und die sich freilich ebenso gut wo anders als in der Großstadt auffangen lassen. Wer aber, wie Gleichen-Rußwurm, eine Zeitlang im geistigen, literarischen wie künstlerischen Mittelpunkt eines solchen Zentrums wie Berlin lebt, dem drängt sich vor allem eins auf: daß in der Welt große Dinge vor sich gehen, daß es stets nach einer Richtung hin einen gewaltigen Fortschritt gibt, und daß man, wenn man wirklich leben will, sich einreihen muß unter jene Scharen, die diesen Fortschritt führen.

Schon vorher hatte sich unser Künstler aus seinem immerhin kleinen Gesichtskreis in Weimar herausgefunden. In Paris waren ihm die Meister von 1830 aufgegangen, und er hat seine Fontainebleauer Periode durchgemacht. Unter den Radierungen dieser Zeit fällt einem eine große „Landschaft mit Teichen und Rindvieh" unter einem Abendhimmel auf. Die Verwandtschaft mit Corot und Rousseau zeigt sich sogar im Planlosen und Unverstandenen der Technik. Wie jene Meister geht er von einer Stimmung aus, weiß schon genau, was er will, kann es aber mittels der Schwarzweißtechnik nicht erreichen. Erst der Kupferdrucker muß die Wirkung erzwingen. Es gibt verschiedene Abdrücke derselben Platte, die das zeigen; der eine magere stellt dar, was dem Künstler gelang; der andere, was ein geschickter Drucker mit seinen Kniffen herauszuholen vermochte.

War Gleichen-Rußwurm damit aus dem bescheidenen Weimar schon zu den „Neuen" übergetreten, so führte die Berliner Zeit, wie gesagt, ihn mitten in die Reihen der „Neuesten" hinein. Freilicht und Naturalismus in ihren vorzüglichsten Phasen fanden in ihm einen ihrer würdigsten Vertreter, die Liebe zur schlichten, wahrhaftigen Natur, ohne alle Zurechtstutzung und theaterhaften Aufbau, einen ihrer eifrigsten Anhänger. Das spiegeln die Radierungen ebenfalls wider, die uns einfache Feldarbeiter, Steinbrecher, Jäger, Fuhrleute in der gewöhnlichen Bonnlander Gegend vorweisen. Der Künstler gibt nur Naturausschnitte, die würdevoll und ohne fanatischen Realitätsübereifer, aber auch ganz ohne irgendwelche Kompositionszutaten vorgetragen werden. („Bei Kissingen" mit zwei Fischern im Kahn, „Der Schäfer" neben zwei hohen Bäumen, hinten seine Herde, „Der Teich" mit dem Schwan usw.)

Meist übrigens ist die reine Radierarbeit nicht von besonderem Reiz. Manches Blatt ist von planlosen Strichelchen überfüllt und es fehlt der ausgesprochene Linienstil. Ausnahmen hierzu aber bilden die Kaltnadelarbeiten, in denen die volle, satte Wirkung des „Grats" vorzüglich verwendet wird, und besonders eine Reihe von Versuchen mit dem „weichen Grund". Hiermit hat Gleichen-Rußwurm mehrmals unübertreffliche Nebelstimmungen erreicht, oder so geistreich und verwegen gearbeitet, daß es förmlich aussieht, als habe er mit dem Pinsel auf die Platte gemalt.

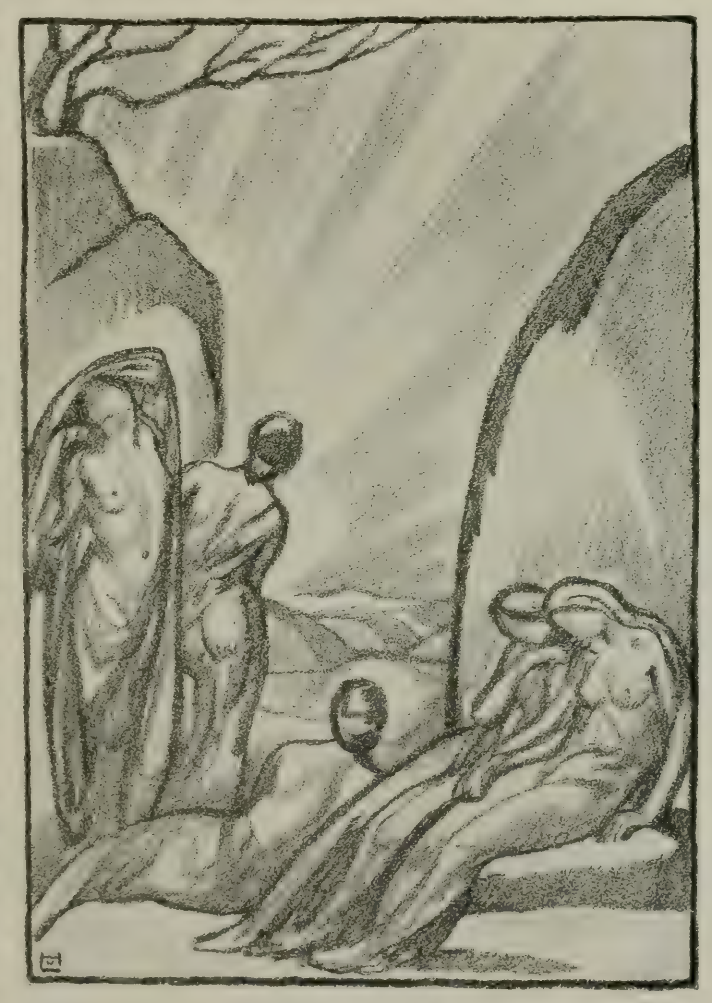
Des Künstlers Steindrucke, insbesondere die einfarbigen, sind im ganzen genommen, viel freier und fesselnder im Vortrag als die Radierungen. Sowohl die mit der Kreide auf den Stein gezeichneten Blätter, wie die wirklich hervorragenden Tusche- und Pinselblätter bereiten einem Genuß schon durch die flotte Technik. Alle Steindrucke stammen aus den letzten Lebensjahren des Meisters, in denen er sich zu einer ungewöhnlichen Freiheit und Breite der künstlerischen Auffassung hindurchgearbeitet hatte. Gleichen-Rußwurm gehörte zu jener Schar, die, wie im Leben, so auch in der Kunst selten genug anzutreffen sind und die im Alter, statt zaghafter, bedächtiger und schwächer zu werden, immer stürmischer, kraftvoller und größer vor uns hintreten. Das hatte er mit Tizian und Rembrandt gemein. — —

Vor etwa zwanzig Jahren trat Ludwig von Hofmann als einer der frischesten jungen Kräfte mit einer Ausstellung, zuerst wenn ich nicht irre, in Dresden auf. Dort war sein Onkel, der nur zu bekannte Jesus-im-Tempel-Hofmann, eine Würdensperson, die sich weidlich über den Stil des Neffen entsetzt hat. Dieser schuf entzückende Pastelle und Ölbilder von einem frühlingsfrischen, bunten Farbensinn, die Malerei in Sonne und Licht getaucht, die Typen, die er brachte, von schönster Anmut in der Bewegung und Liebreiz der Formengebung. Der Künstler war schon einmal dadurch ein weißer Rabe, daß er es sich angelegen sein ließ, seine Begeisterung für die neue Kunstrichtung an erfreulichen Vorwürfen ausleben zu lassen. Die Armeleutmalerei und der krasse, sozialpolitisierende Realismus jener Tage haben ihm nichts anhaben können. Er bewies, daß man mit dem alten Schlendrian brechen könne, ohne die Freude an der Anmut und an der Schönheit im volkstümlichen Sinne so ganz von sich stoßen zu müssen.

Dieser Grundton ist bis zum heutigen Tage derjenige der Kunst Ludwig von Hofmanns geblieben. Freilich wie wir alle ist er älter geworden, und die volle Leichtigkeit der Jugend, die stürmische Frische des Lenzes, hat er sich ebensowenig ganz bewahren können wie irgendein anderer.

Mit der Graphik hat Hofmann sich nur sporadisch und nie sehr intensiv beschäftigt.

Die ersten Arbeiten, von denen zwei im „Pan" erschienen, könnte man eigentlich „Pastelldrucke" nennen: wie Bonnet vor fast 150 Jahren, verfolgt er ein ähnliches Ziel, nämlich die künstlerischen Werte, die das Pastell herzugeben pflegt, auch für den Druck zu retten. Blätter, wie die „Flora", „Die sonnige Halde" und „Adam und Eva" sind sorgfältig durchgeführt in der Zeichnung. Sie weisen die gleichen, anmutig-gefälligen Typen wie seine Malereien auf. Die „sonnige Halde" geht besonders stark in den Kolorismus hinein, mittels eines Vortrags, der fast an Pointillismus erinnert. Das Rot und Gelb in den Haaren der Kinder, das Blau und Rot in denen der Frauen verbinden sich erst auf einige Entfernung zu einheitlichen Tönen, und dann geben dieses Orange und Lila auch völlig unnaturalistische, überstark gesteigerte Akzente ab. Sie entsprechen dem Wunsch und der Sehnsucht



Ludwig von Hofmann — Dämmerung

unseres Auges, nach erfrischenden, satten, vollbunten Farbenwirkungen als Ablösung einer Periode von fahler Pleinairmalerei.

Die ,,Geier" in einer Eislandschaft erinnern an Klingers ,,Sterbender Wanderer", an Hans Volkerts ,,Salas y Gomez", in der Stimmung. Alles zerfließt in einer zitternden, vom Licht durchwachsenen Nebelbeleuchtung. Das Blatt ist kartonmäßig gezeichnet, und trotz der Tonplatte nicht farbig ausgefallen. Sehr kräftig in der Farbe dagegen, eine Sinfonie in Braun und Blau, sind die ,,Mädchen am Meer, vom Bade kommend". Die Buntheit der ersten Arbeiten ist fallen gelassen worden; an Pastell erinnert nichts mehr, eher an eine kräftige Tuschzeichnung.

Nun kommen einige Blätter, die offenkundige Experimente darstellen. Die ,,Bogenschützen" sind Thomaisch in den Figuren, und Leistikowisch in der Landschaft, keine recht glückliche Verbindung. Der ruhige ,,See" ist ein Versuch, mit sehr grobem Korn eine flimmernde Lichtwirkung auszulösen, wie das die Hamburger gemacht haben. Die ,,Pferdeschwemme" wiederum ist fast ganz Schabarbeit. Aus der tieftönigen Platte ist durch Herauskratzen die Zeichnung umschrieben und die Beleuchtung gegeben worden: das gute Bild hat eine gewisse Ähnlichkeit mit freien Holzstichen. Das große ,,Pferd" mit dem Jüngling erstrebt die zarte Silberwirkung, die man z. B. bei Legros so unübertrefflich findet. Sehr schön ist die Zeichnung gelungen (bis auf die Vorderbeine des Pferdes) und die Einfachheit in der Anwendung der Mittel ist auffällig.

Dann aber begann sich Hofmann besonders für das Problem der Bewegung zu interessieren. Er tat das in ganz anderer Weise als z. B. Liebermann. Diesen fesselt es, Mittel zum Ausdruck der Bewegung überhaupt auszuarbeiten; jener will vor allem die einzelnen Bewegungen und deren Rhythmus festhalten. Was sein Vortrag anbelangt, so zeichnet er mit der Kreide ganz in der alten Weise fort, nur möglichst leicht und flüchtig, damit nicht für den Betrachter ein Zwiespalt zwischen der Lebhaftigkeit des Themas und der Starrheit des Vortrags entsteht. Es ist wiederum auffällig, wie die Flottheit seiner Technik auch nicht im entferntesten irgendwelcher brüsken Roheit verfällt. Die ,,Tänze", eine Folge von zwölf Blatt, sind das Hauptergebnis dieser Periode der Hofmannschen Graphik: ihnen gesellen sich noch einige Steindrucke zu, die wohl ursprünglich für die Folge bestimmt waren. Hiervon besitzen die ,,Frühlingsblumen", die wie eine suggestive Ahnung hingehaucht sind, einen großen Reiz der duftigen Zeichnung. Nicht durch Unterbrechung oder Führung des Striches — das wäre viel schwieriger — sondern einfach durch Abschwächung seiner Stärke und durch Fortlassen jedweder Akzente, entsteht die Suggestionskraft. Von gleich entzückendem Schmelz, ähnlich weich in der

Technik ist die „Bekränzung eines Jünglings". Das Kristallisieren zu einer schärferen Form wird der mitbildenden Phantasie des Betrachters anvertraut.

Oft sind nun Bewegung und Rhythmus wunderschön erfaßt; gelegentlich natürlich auch etwas erzwungen und gedrechselt: am wenigsten scheint mir das Motiv des Tragens und die „Luftsprünge" geglückt zu sein.

Hofmann hat auch einige Holzstöcke geschnitten, „Bajaderen", „Tänzer", „Junge mit Pferden im Bach, hinter zwei Pappeln", „Fünf Frauen in einer Grotte", „Vier Frauen in einer Landschaft". Sie fesseln uns am meisten dadurch, daß man den Kampf mit dem Objekt verfolgen kann. Es ist nichts Geschniegeltes, keine leichtfertige Geschicklichkeit darin zu sehen. Originell in ihrer Unbeholfenheit, wenn ich so sagen darf, weisen sie verwandte Züge mit den Inkunabeln nach, durchaus nicht, was die Formengebung anbelangt, wohl aber in dem unbekümmerten Draufgängertum ihrer Technik.



Ingwer Paulsen — Dünenwald

Weimar ist kein einigendes Band. Die Künstler werden dahin gerufen, kommen und gehen und finden weder eine Idee, eine Person noch ein Ziel, das sie eint. Das war schon zur Zeit Böcklins so und ist zur Zeit Egger-Lienz' so geblieben. Von einer Weimaraner Malerschule kann man seit dem Tode des Odyssee-Preller nicht reden. Aber auch in den Nichtkünstlern, die berufen wären, der Kunst in Weimar breite Bahnen zu ebnen, ist die Stadt von einem seltenen Mißgeschick verfolgt worden. Die Gründungen zerfließen da, und man hat staatlichen Kunstbesitz in der merkwürdigsten Weise verkauft und versteigert.

So haben die wenigen Künstler, die aus Weimar für unsere Zwecke heranzuziehen sind, nichts miteinander gemein, Ludwig von Hofmann nichts mit Gleichen-Rußwurm, und Paulsen sowie Olbricht — die zwei, die ich noch nennen will — nichts mit Hofmann.

Ingwer Paulsen hat all das Zeug dazu, ein Klassiker der Radierung zu werden. Rein durch die Kunst, durch das Geschick, die anerkannten Probleme aufs neue zu bewältigen, will er wirken: weder mit einer kapriziösen Manier, noch mit erstaunlichen Ein-

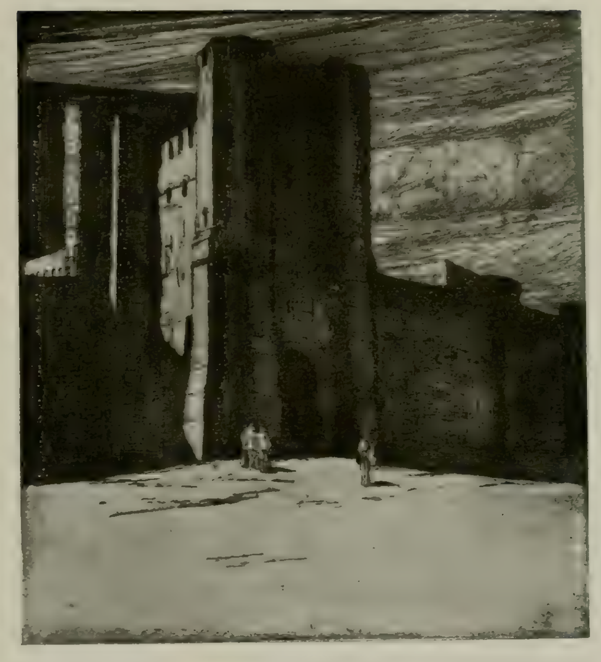


Ingwer Paulsen Die Seufzerbrücke zu Venedig

fällen will er etwas zu tun haben. So beschäftigt ihn als Stoff auch nur das, was von jeher das eigentliche Gebiet der Originalradierung war, wie sie heute noch am reinsten in England gepflegt wird — die Landschaft und die Architektur. Mißtrauischen Gemütern sei aber sogleich mitgeteilt, daß Paulsen gewiß nicht „engländert". Einfache Ruhe, reines Stilgefühl kann man noch lange nicht für Engländerei erklären wollen.

Paulsen selbst schreibt in einem Brief: „Daß es sich für mich nicht darum handelt, Whistler oder Brangwyn nachzuahmen, ist ja selbstredend, aber ich möchte sie ansehen als die Lehrmeister, von denen wir im Beginn alle lernen müssen, weil bei ihnen die zweierlei Möglichkeiten, die der kleinen und der großen Platte am klarsten hervortreten." Mir will die Gegenüberstellung des jüngeren Künstlers mit den beiden älteren nur das eine zu beweisen scheinen, daß die Beweglichkeit für das Walten einer wirklich künstlerischen Phantasie auch innerhalb bestimmter Richtlinien, schier unbegrenzt ist. Denn wenn Paulsen auch selbst die beiden Künstler herbeizieht, fallen einem in seinen Arbeiten doch noch weit mehr die Abweichungen von Brangwyn und ganz besonders von Whistler auf als irgendwelche Abhängigkeit. Mit der Ähnlichkeitshascherei ist das überhaupt so eine Sache: bekanntlich sagt Nietzsche, wer überall die Ähnlichkeit heraussieht, verrät nur, daß er schwache Augen hat. Paulsens „Im Hafen von Hoorn" und „Delftsches Tor in Rotterdam" erinnern vielleicht stärker an Baertsoen, als wie irgendeines seiner anderen Blätter an Brangwyn. Wahrscheinlich aber kennt er die Arbeiten von Baertsoen gar nicht einmal. — Paulsen begann mit einer Reihe von Motiven aus heimatlichen Gegenden in Schleswig-Holstein. Die Linie hat noch kein Programm, sie ist nicht streng und doch schon persönlich. In einem so schönen

Blatt wie „Dorfweg II, Motiv aus Schobüll" stellt sie sich in den Dienst einer Fleckenwirkung: das ganze ist malerisch, aber nicht im Sinne des pittoresken, d. h. des durch eine mehr oder minder theatralische Form- und Farbengebung sentimental Ausstaffierten. Hervorheben möchte ich noch „Blick auf die Kieler Föhrde" und die „Schobüller Kirche". Unter diesen ersten dreißig Arbeiten haben sich nun auch schon einige Reisereminiszenzen aus Italien und Paris eingefunden. Die schönsten sind vielleicht „Altes Castell am Arno bei Pisa" und die „Cypressen, Motiv aus Oberitalien".



Ingwer Paulsen Schloß der Grafen von Flandern in Gent

Dann kommt die belgische Folge von zehn Blatt aus Brügge, Gent und Damme. Die „St. Anna Kerk zu Brügge" wird durch dieselbe feine Schlichtheit in der Architektur ausgezeichnet wie Inigo Thomas' Radierungen. Sehr schön ist die „Blinde Ezelstraet zu Brügge" mit dem Bogendurchgang links und die „Frauenkirche, Brügge", eins der Hauptblätter, auf dem die hellen Flächen, indem sie in das Dunkel schneiden, gleichsam einen dekorativen Rhythmus geben und dem Kunstwerk ein eigenes Leben verleihen. Fein erfaßt in seiner wuchtigen Macht ist das finstere, schwere alte „Schloß der Grafen von Flandern in Gent"; dazu gehört schon ein feines Verständnis, um die Möglichkeiten, die im Motiv liegen, so künstlerisch auszunutzen. Im „Schifferhaus zu Gent" sehen wir die hellbeleuchteten Bauten des Hintergrundes eingerahmt zwischen zwei dunklen Kulissen, was gleichfalls eine wohlüberlegte, pikante Auffassungsweise verrät.

Die Belgische Folge stellt, wenn man so sagen darf, körperlich wie geistig eine gesteigerte Anstrengung dar, gegenüber den frühen Blättern. Der Künstler, der vorher



Ingwer Paulsen Der Löwe von San Marco

eine natürliche Begabung verriet, zeigt hier, daß er mit seinen Aufgaben schon ernster abrechnet und sie selbst für importanter hält. Diesen Aufstieg führen nun die holländische und die neueste venezianische Folge fort. Es ist wohl nur eine Äußerlichkeit — an und für sich naheliegend genug — daß der Künstler diese wachsende Bedeutung sich auch gewissermaßen in der Vergrößerung des Formats widerspiegeln läßt. Man darf aber wohl annehmen, daß er davon wieder absehen wird, denn er hat es gewiß nicht nötig, bei seiner Auffassung zur großen Platte zu greifen, wenn er ernst und wuchtig wirken will.

Mit dem wachsenden Format kam die Sorge, wie er die Frage der weiß zu lassenden Flächen lösen solle, die, wenn sie einen gewissen Umfang übersteigen, sich leicht wie eine kalte Hand auf die Komposition legen. Paulsen durchbricht seine weißen Flächen mittels Ätzflecken und anderer Arbeiten, die den Charakter der Zufälligkeit tragen: manches davon wird erst bei der Druckmanipulation entstehen. So vermeidet er die allzu scharfen Kontraste zwischen Schwarz und Weiß. Die Baertsoenartigen Blätter sind nach allem und allem doch etwas herber, als Baertsoen selbst es ist. Prachtvoll sind der ,,Wald in den Dünen von Bergen'', das die Qualitäten der ,,Zypressen'' in gesteigertem Maß aufweist, und ,,Kuijperspoort in Middelburg'', mit den durchleuchteten Schatten, der klaren, ausdrucksvollen Linie und der feinen Verwendung der vielen Helligkeiten.

Unter den venezianischen Blättern zeigen die kleineren wohl einige Ähnlichkeit mit Whistlers Kunst des Auslassens, sind aber viel männlicher, nicht so preziös und körperlos wie des Amerikaners Arbeiten. Überall sorgt Paulsen dafür, daß wir die Spuren der radierenden Hand sehen und sozusagen den Kontakt mit dem arbeitenden Künstler nicht verlieren. Man merkt nicht nur im Geistigen, wie bei Whistler, sondern auch im Werkzeuglichen, daß die Radierungen von einem Willen geschaffen und nicht etwa wie das Naturobjekt entstanden sind. Besonders schön ist der ,,Markuslöwe'' durch die Beleuchtung geworden. Die dunkelbeschattete Säule hebt sich gegen einen lachend hellen Himmel ab.



Alexander Olbricht Dorfstraße in Oberweimar

Die letzten fünf großformatigen Arbeiten Paulsens sind alle mehr oder minder düstere, schwere, dramatisch beleuchtete Dekorationen. „San Geremia" und dieselbe Kirche vom Canal Grande aus, sowie die „Seufzerbrücke" sind leidenschaftliche Novellen über bekannte Themen mit schroff sich ablösenden heiteren und tragischen Episoden. Immer ist das Fesselnde daran nicht, daß Paulsen diese Stätten gesehen, sondern wie er sie gesehen, was er dabei erlebt hat. Die „Festung Montagnana" ist eine Biographie, die Erzählung eines finsteren Lebens, wie es etwa die Biographie eines Felipe II gibt. Das Blatt ist die Vollendung der Verheißung, die in des Künstlers „Castell am Arno, Pisa" steckt. Wie beim Genter Schloß ist eine gewaltige, ein Herzog Alba-Gemüt symbolisierende Architektur in großem Geist erfaßt und wiedergegeben. — —

Es liegt unseren heutigen Künstlern näher, ihre Eigenart sich eher austoben als ausleben zu lassen. Wer sich die Aufmerksamkeit des Publikums sichern will, verfällt ja leicht genug auf das Große, Laute, wenn nicht gar Schreiende. Alexander Olbricht ist merkwürdig und selten darin, daß er sich auf das Kleine zurückgezogen hat, um seiner Persönlichkeit Geltung zu verschaffen. Es ist ihm gelungen, auch so unser Interesse zu gewinnen.

Was mir am bedeutendsten bei ihm zu sein scheint, ist, daß er vielleicht der einzige gewesen ist, der eine echte Formel der Schlichtheit gewonnen hat. Es ist uns ja leicht verständlich genug, daß die Kompliziertheit und das Raffinement der heutigen Kultur manchem Künstler schwer auf dem Herzen lasten muß, und daß Meister wie Thoma, Boehle usw. sich danach sehnen, große, schlichte Erlebnisse einfach vortragen zu können. Nur ist es noch viel schwerer, Wissen als wie Unwissenheit zu verbergen, und erzwungene Unbeholfenheit erweckt nie den Eindruck erfrischender Naivität. Bewußt betriebene Einfalt schlägt zu leicht in Einfältigkeit um.

Olbricht verzichtet nicht auf Können: er zeichnet nicht etwa schlecht und nachlässig. Die Anlage seiner Werke bedingt in Auffassung und Durchführung eine ge-



Adolf Schinnerer Adam und Eva

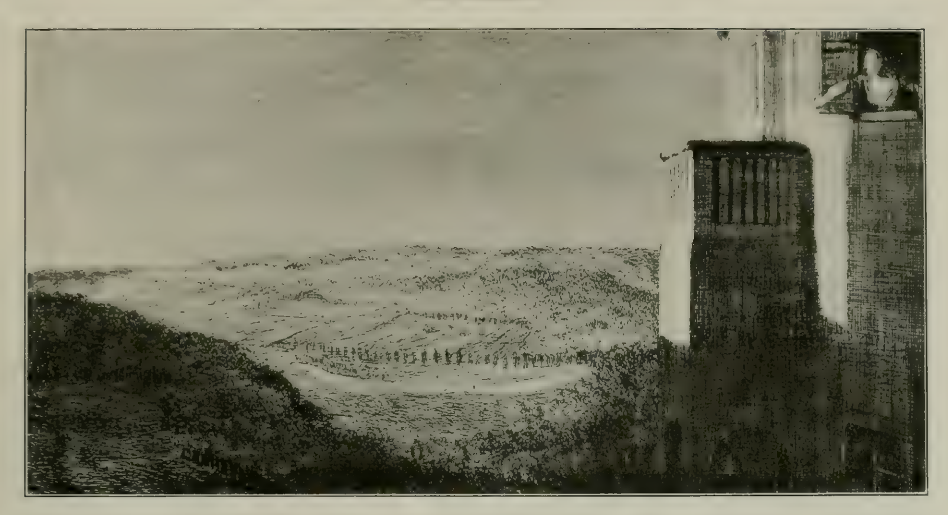
wisse Anspruchslosigkeit, der Gehalt wie Nadel leicht entsprechen. So stellt sich die Harmonie zwischen Absicht und Lösung von selbst ein.

Der „Bahnhof in Oberweimar", „Scheune in Oberweimar", „Sommerlaube", „Anfang des Dorfes" treiben den Verzicht fast bis zur Nüchternheit; sie sind auch ein wenig zu groß für diese Art Anwendung der Mittel. Was er hier wollte, hat der Künstler viel besser in den kleinen Skizzen von Weimar und Umgegend, von denen der Inselverlag ein Dutzend zu einer wirklich gewinnenden Folge vereint hat, erreicht.

Zu den besten Arbeiten gehören noch der große und der kleine „Nachbargarten", „Junge Obstbäume in Oberweimar", die prächtige „Dorfstraße in Oberweimar", und die „Winterlandschaft". „Der Feldweg" und der „Weg zwischen Birken" zeigen einen eigentümlich unruhigen, mageren Strich: in den beiden Kaltnadelarbeiten, beides Studien von „Birken am Wasser", werden die Gegensätze zwischen Schwarz und Weiß scharf herausgehoben.

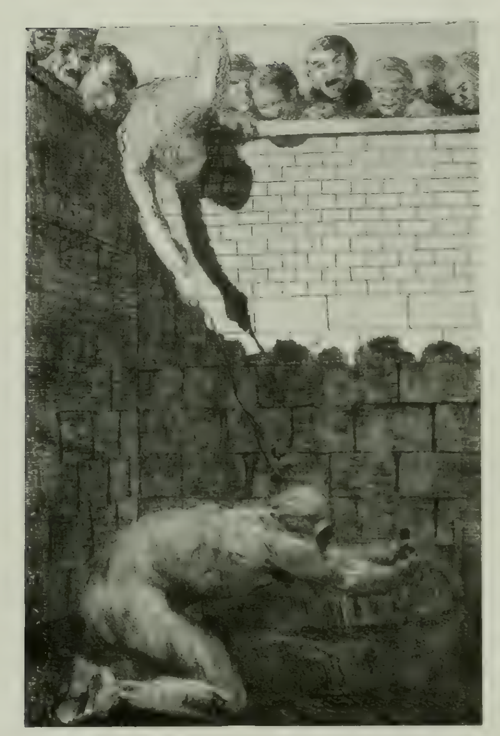
Im Ganzen wieder ein Isolierter, Eigenartiger, vielleicht ein wenig Eigenwilliger, der sich nicht mit irgend jemand anderem in Reih und Glied bringen läßt, und schon deshalb der besonderen Beachtung würdig ist.

Eigenwillig ist ja auch Adolf Schinnerer, ich weiß nur nicht, ob auf ganz ebenso einwandfreie Art. Es fordert immer ein strengeres Maß der Kritik heraus, wenn einer mit Folgen vor uns tritt, deren Blätter durch ein geistiges Band zusammengehalten sind. Er will demnach nicht nur unserem Auge, sondern auch unserem Verstand etwas bieten, und so stellen wir doppelte Anforderungen an seinen Vortrag. Denn wer uns etwas Besonderes zu sagen hat, muß vorerst mal richtig und klar sprechen. Der „geistige Noten" anschlagende Künstler darf am allerwenigsten salopp zeichnen, verständnislos radieren und unklar oder unwahr vortragen. Symbolik und Allegorie sind schöne Dinge, aber wenn man sie durch Umnebelung verschleiert, verrät man eigentlich nur, daß man für seine nackt hingestellten Gedankengänge den Spott fürchtet. „Die Reise des jungen



Adolf Schinnerer — Aus den „Zeichnungen eines Verliebten“

Tobias“ stört durch die kindlich unbeholfene Zeichnung und den Mangel an jedwedem Verständnis für die Schönheiten der Technik. Die Legende ist in das moderne Gewand gekleidet: dazu gehört aber meinem Gefühl nach Uhdescher Geist, Uhdescher Ernst. Durch den Gewaltakt wird der Betrachter aus dem Gleichgewicht gebracht; hierfür möchte aber die Veranlassung auch eine entsprechend gewaltige sein. Solche Mittel darf man nicht für jeden beliebigen Einfall anwenden; dann sinken sie zur Spielerei herab. Die „Simsonfolge“ macht den Eindruck, als wäre sie dem letzten Blatt zuliebe geschaffen, das uns einen gefällten Riesen weist, auf dessen Rücken ein Weibervolk von Pygmäen tanzt, und das bombastisch „der Unterlegene“ getauft wird. In nichts, meine ich, sind wir so empfindlich wie in der Aufnahme von Künstlerglossen über das Verhältnis der Geschlechter zueinander. Wenn uns der Schwung und die Phantasie des Werkes nicht die Gewähr leisten, daß des Künstlers Arbeit sich von dem Hintergrund einer großen, wirklich philosophischen Weltanschauung abhebt, schließen wir uns ab. Der Niederschlag einzelner Ateliererlebnisse beleidigt uns nur. Vor den „Zeichnungen eines Verliebten“ endlich habe ich auch die Empfindung, daß der Künstler wie beim Tobias kleinliche persönliche Erlebnisse auskrame, die eigentlich nur ihn was angehen. Die Intimität, in die einen Blick zu werfen uns hier gestattet wird, ist nicht die der Seele.



Adolf Schinnerer Simson

Sobald aber Schinnerer sich unbefangen, natürlich und anspruchslos gibt, sobald er auf den Pack „Gehalt" verzichtet, dessen Last seine Tragkraft mir nicht gewachsen erscheint, schenkt er uns sofort erfreuliche Kunst. Darin geht es ihm genau so, wie vielen anderen jüngeren Künstlern unserer Tage, die regelmäßig das Ziel nicht erreichen, wenn sie sich übernehmen. Wie schon oben gesagt, Klinger hat sie aus dem Gleichgewicht gebracht, und erst wenn sie sich darauf besinnen, daß das „Klingern" ihnen eigentlich gar nicht liegt, schaffen sie Begehrenswertes. Schlichte Landschaften und einfache Einzelszenen von Schinnerer sind das Schönste, was er uns bietet. „Der Abend" ist prächtig in der Tonwirkung mit der Gegenüberstellung des tiefen Abenddunkels des Dorfes zu dem hellen Himmel. Das Blatt verkörpert wahrhaftige friedliche Ruhe. Sehr schön ist die sparsame Anwendung der Mittel bei der „Heuernte". Vorzüglich gelungen ist das Bild jenes historischen, malerischen Winkels, der „Karlsschule in Stuttgart". Hier empfinde ich die Einfalt des Vortrags wirklich überzeugend, und alles das an Schlichtheit, wonach der Künstler bei den Folgen vergeblich strebt, schlankweg erreicht. (Mit dem Erheben der Ungelenkheit zur Tugend, wie bei dem „Duett, Geigerin und Cellist", mit der Abfassung einer Zeichnung, die an das Alter von drei bis vier Jahren appelliert, wie in der „Seiltänzerin", ist es nicht getan!) Hübsch sind noch „Dachsendorf", das nur ein wenig befangene „Bergfest", „Am See" und einige ähnliche Blätter. Neuerdings ging Schinnerer auch zu einer etwas geistvolleren impressionistischen Technik über, z. B. in den „Kirchgängern".

* * *

EINIGE WESTDEUTSCHE

Wilhelm Steinhausen ist heute ein Patriarch, und erst jetzt, da wir seine Kunst mit einer solchen Vorstellung seiner Person in Verbindung bringen können, erscheint sie uns wirklich harmonisch. Er hat aber natürlich von jeher das Gewicht auf den Ernst der Lehre gelegt, und nicht erst jetzt, da er ein alter Mann ist. Man hat ihn gewiß nicht gekennzeichnet, wenn man ihn bloß einen verspäteten Nazarener heißt. Sein Nazarenertum ist mit Uhdescher, starrprotestantischer Gesinnung und mit Leiblscher Realitätsliebe verquickt. Wie Gebhardt, wenn er in seiner Formensprache archäologisiert, die modernen Bewegungen und Blicke mit einflickt, so hat Steinhausen, wenn er in seinen Gedankenläuften archäologisierte, stets modernen Anschauungen den Eintritt gestattet. Überhaupt ist ja ein wahres Nazarenertum in der Kunst schon längst nicht mehr möglich. Dazu geht es nicht mehr einfach genug bei uns zu, und auch so eine Erscheinung wie Steinhausen ist kompliziert, wie man unter den Künstlern vor hundert Jahren keine ähnliche findet. In einem gewissen Sinn entspricht die Landschaftskunst Steinhausens seiner religiösen Kunst. Auf dasselbe Maß eingestellte Naturen werden in ihr auch eine Manifestation von Frömmigkeit empfinden. Jedoch bietet sie uns, rein als Malerei, ein so selbständiges Gesicht, daß wir gern glauben würden, der Landschaftler Steinhausen sei eine andere Person. In den Landschaften stoßen wir auf koloristische Harmonien, manchmal sind es geradezu Whistlersche Farbensinfonien. Derartige Probleme schneidet der religiöse Maler Steinhausen überhaupt gar nicht an. Er überläßt der prägnanteren und schärferen Linie das Wort, und wenn er je die Farbe hinzuzieht, so verwendet er sie in weit weniger raffinierter, eher in der kindlich heiteren Weise Thomascher Kunst. Gegenüber den modernen Landschaftern wird der religiöse Teil dieser vielgestaltigen Künstlerseele zunächst altmodisch erscheinen.

Fast alle Steindrucke Steinhausens gehören dem religiösen Gebiete an. Der Vergleich mit den Schnorrschen Bibelzeichnungen liegt nahe. Steinhausen hat dem Schnorr eins voraus: er ist weit menschlicher als Schnorr; menschlicher in dem Sinn, daß er mit der Wirklichkeit rechnet, und sich nicht immer nach einem rein gedachten, im besten Fall nachempfundenen Schönheitskanon richtet. An versteckten Ecken solcher Kompositionen wie „Christus und die Sünder", oder „Wer ist der Größte im Himmelreich", sieht man etwas herausleuchten, was man auf einem Schnorrschen Blatt nie trifft; eine Geste des unbelauschten Moments, ein Glanzlicht des Lebens, ein Moment des Sichvergessens, in dem sich so eine Gestalt, die dazu bestimmt ist, Trägerin ernster



Wilhelm Steinhausen Christus und der reiche Jüngling

Größe zu sein, verrät; verrät, daß sie schauspielert und im Grunde doch nur ein ganz irdischer Mensch ist.

Schließlich wird es nicht so sehr von dem Geber wie von dem Empfänger selbst abhängen, ob dieser von den genannten Arbeiten Steinhausens, oder von „Christus und die Jünger", „Christus heilt den Blinden", „Christus und der reiche Jüngling", mehr als den Eindruck einer leicht wehmütigen Frömmigkeit hinwegträgt. Solche Blätter, wie der „Christus am Kreuz zwischen den Schächern" und „Der Todesengel" sind freilich dogmatisch und archäologisch ein wenig zu stark belastet, um sich leicht in unsere Gunst einschleichen zu können. Dagegen zeichnen sich einige farbige Drucke durch ihren prächtigen Menschlichkeitsgehalt aus. Die „Madonna", oder sagen wir lieber „Junge Mutter mit Kind", Halbfiguren unter einem blühenden Busch, in dem Grün der berühmten Dürerschen Passion gehalten, der „Weihnachtszug" der Kinder, der „Froschkönig" bestricken durch die warme, echte Gefühlstiefe, die sich in ihnen offenbart.

Das Entzückendste aber, was man von Steinhausen haben kann, sind einige schlichte Federzeichnungen auf Stein, je eine Mutter mit ihrem Kindchen darstellend, geradezu wunderbar im Strich und in der Auffassung. Eine Heiligkeit geht von diesen kleinen Illustrationen gleichsam aus, die viel eindringlicher zu Herzen spricht als jene, die der äußeren Kennzeichen bedarf. Heiterer und künstlerisch ebenso bestrickend, wenn auch nicht durch die Erhabenheit des Themas so geadelt, sind eine Reihe von Tanz- und Einladungskarten, ebenfalls Federzeichnungen auf Stein. Die Spontaneität dieser kleinen Gelegenheitsblätter wiegt die reife Überlegung der großen Thesen auf, und sie gewinnen unsere Liebe schon durch ihre Anspruchslosigkeit.

Wegen eines zweiten Frankfurters scheine ich mich leider in einer Minderheit zu befinden. Ich kann der Graphik Boehles nicht die Bedeutung zuerkennen, die ihr andere Beurteiler zugestehen. Schon vor Jahren haben Naager, Schiestl, Sueß und andere die Altertümelei, insbesondere das Zurückgreifen auf das 16. Jahrhundert als ihren Trumpf ausgespielt. Ich kann darin kein Heil finden und die gewollte, überlegte Naivität erscheint mir immer bedenklich.



Wilhelm Steinhausen Mutter und Kind

Man will in Boehle den Bildhauer erkannt haben: mag sein, dazu fehlen mir die Beispiele. Im Schwarzweiß wirkt dieser Anschein des rüde aus dem Holz Geschnitzten, den seine Gestalten nur zu oft tragen, nicht erfreulich. Es erinnert in anderer Weise an die groben Unzulänglichkeiten der Neuruppiner Bilderbogen. Freilich, wenn man die Plumpheit, das Ungeschlachte zur Tugend erhebt!

Seine Zeichnung übertreibt das Dreidimensionale, ist aber bei aller Betonung dieser Rundung nach der Tiefe zu doch eckig. Überdies ist sie vom Standpunkt der Anatomie und der Perspektive oft mangelhaft genug.

Die schlechteste Art von Thomaschem Primitivismus sehe ich in der Mondsichel und anderen Einzelheiten des „Krähenden Hahnes" (S.* 37). Wie völlig uninteressant ist die Linie sowie die Linienführung in den „Mainschiffern" (S. 30), die den einst berüchtigten Kartonstil nicht überwunden haben. Das große Blatt mit dem „Ritter, der seinen Schimmel tränkt" (S. 4) zeigt doch zu offenkundig ein Modell, das im Harnisch steckend, selbstbewußt dasteht, nie und nimmer einen wirklichen Ritter. Da sehen wir die Fleckenwirkung, wie sie nicht sein soll: lauter Unruhe und mangelnde Überlegung, das Fehlen von technischer Ausreifung.

Diese jedoch und die „Rast an der Schänke" (S. 34), „Dorfschmiede" (S. 32), „Karre an einem Flußkahn, beim Ausladen" (S. 28) sind immer noch die besseren Blätter. Die besten sind der „Betende Ritter" (S. 2), der stehende „St. Georg" in seinem Dürerischen Mantegneskentum, der „Aufbruch zur Arbeit" (S. 43) — aber welch ein Abfall gegen Millet!

* R. Schrey: Das graphische Werk F. Boehles 1892—1912. Frankfurt a. M. 8°. 1914

Wenn Boehle aber mit seinen Brauereiplakaten und ähnlichen Steindrucken kommt, so folge ich ihm nicht mehr. Diese ewigen, verzeichneten „urteutschen" Gäule fallen mir schon auf die Nerven. Und es wird wohl mir nicht allein so gehen. Schließlich kommt es doch auf das Können und nicht auf den noch so nationaltreuen, vom Urahnen her kernig eingewurzelten Patriotismus an.

Den allgemeinen Habitus hat Wilhelm Altheim für seine Radierungen von Boehle übernommen. Glücklicherweise zeichnet er besser und führt nicht die alte Sachsentreue so ewig im Griffel. Dagegen hegt er eine unüberwindliche Zuneigung für bezechte Knoten und blödes Bauernpack. Das ist ja nun keine Sünde; Brouwer hat es vor ihm ja auch getan. Schließlich ist seine Kraftäußerung nicht unflätiger als jene des alten Holländers; wohl sind aber wir in der Zwischenzeit etwas zartbesaiteter geworden. Seine zwei „Bauern am Wegrand" sind wahre Karikaturen auf die Menschheit, auch die beiden derbsarkastisch betitelten Darstellungen „Ach, bleib bei mir" I und II, Bilder von blöd einhertorkelnden, betrunkenen, bornierten Bauernkerlen, sind nicht gerade etwas für zarte Gemüter. Aber sie sind trotz aller Roheit gut. „Was! Was!" stellt uns zwei Rüpel vor, die eben im Begriff sind, in Tätlichkeiten überzugehen. Man hört sie förmlich rülpsen und riecht den Fuselgestank aus ihren Rachen. Die prachtvolle Aquatintaanwendung des Blattes erinnert geradezu an Goya. Ich hebe noch den sitzenden „Bauer mit Schnauzerl" und den „Armen Samariter", sowie den „Viehhandel" hervor. Die „Zwei Hunde", der „Hühnerhof", der sein „Pferd eintreibende Bauer" lehnen sich zu sehr an Boehle an.



Fritz Boehle — Der heilige Antonius

Im allgemeinen muß man die Kraft, das Vermögen rückhaltlos anerkennen; gewiß auch die Eigenart. Aber sie gemahnt einen doch ein wenig an das Wort Hanslicks, der ganz richtig sagte, schließlich würde es ja auch höchst eigenartig wirken, wenn uns plötzlich jemand in der besten Gesellschaft eine riesige Ohrfeige verabreichte. Eigener



Fritz Boehle Singender Ritter



Heinrich Jungnickel Tiger (Spritzzeichnung)

Charakter ist aber gewiß nichts Alltägliches; wir wollen ihn auch so in Kauf nehmen und nicht verfehlen, ihn an dieser Stelle in der Übersicht, die unser Buch bieten will, einzureihen. — —

Gerade an Darstellern der Tierwelt ist die deutsche Graphik besonders reich; wenn ich aber unter allen einem die Krone reichen sollte, wüßte ich ohne Besinnung gleich, daß sie Ludwig H. Jungnickel, der jetzt in Frankfurt lebt, zufallen müßte.

Jungnickel hat sich durch seine Spritzzeichnungen in kurzer Zeit einen Namen gemacht. Streng genommen gehören sie gar nicht hierher, denn gedruckt ist bei dieser Technik überhaupt nicht worden. Doch möchte man hier sagen, das Sein trügt und der Schein spricht die Wahrheit, denn in einer gewissen Weise wirken sie doch wie Drucke, was natürlich daher kommt, daß es eine ,,Auflage" von jedem Blatt gibt. Diese wird dadurch erzielt, daß der Künstler mit Schablonen arbeitet. Die einzelnen Schablonen halten die Zeichnung fest, und durch sie hindurch wird die Spritzarbeit getan. Jedenfalls liegen diese Blätter überall bei den Drucken.

Nach zwei Richtungen hin ist Jungnickels Leistung nicht anders als genial zu nennen. Seine Beobachtungsgabe ist erstaunlich. Es ist die höhere Art von Beobachtungsgabe, die nicht nur Tatsachen — auch wenn sie wegen ihrer schnellen Vergänglichkeit schwer zu fixieren sind — getreu behält, sondern die mit seltener Begabung für das Wesentliche an der Form wie an der Bewegung die charakteristischen Merkmale erfaßt. Zu dem einen gehört nur ein offenes Auge, allenfalls ein gutes Gedächtnis: zu den anderen schöpferische, dichterische Kraft. Dieses Charakteristische aber erfaßt Jungnickel nicht nur mit Bezug auf das Tier, das er uns darstellt, sondern im voraus schon auf die Darstellungsform, in der er es uns bieten will.

Diese Darstellungsform ist ebenfalls schlechtweg genial. Es handelt sich um eine Veredelung der rhapsodischen, impressionistischen Akzentsprache, die mancher unserer



Heinrich Jungnickel Junge Eselin

Plakatkünstler, vor etwa 15 Jahren, für den Stil der Straßenkunst gefunden hat. Aber von den Beggarstaff Brothers zu Jungnickel ist ein weiter Schritt. Er hat den Gedanken, der diesem Vortrag zugrunde liegt, einer feineren, ruhigeren und intimen Kunst angepaßt. Sein Wunder des Auslassens der formenden Farbe ist nicht geringer einzuschätzen als etwa Whistlers Wunderleistung im Auslassen der Linie.

Die ,,Flamingos", ,,Die Tiger", ,,Die Leoparden", die ,,Marabus" und die ,,Löwen" sind vielleicht die schönsten Spritzzeichnungen Jungnickels. Uns ergötzt die Projizierung auf die Ebene, die wundervolle Anforderung an unser Auge, das Fortgelassene zu ergänzen, und die stupende Naturbeobachtung — wahrlich genug des Gebotenen für ein einziges Kunstwerk. Schön sind auch noch die ,,Mäher", die ,,Blumenwiese", der ,,Tennisplatz" (auch im Steindruck vorhanden, aber weil Wiederholung, nicht so frisch), der ,,Tennisspieler", ,,Die Kätzchen", ,,Die Schmetterlinge" und das ,,Waldesdunkel".

Fast die gleichen Vorzüge wie seine Spritzzeichnungen bieten Jungnickels Farbenholzschnitte. Er hat eine Reihe davon mit kaiserlich-königlicher Unterstützung nach Tieren im Schönbrunner Park hergestellt. Köstlich sind die zwei ,,Flamingos im Streit", dann auch die laufenden ,,Rehe", die blauen ,,Arras", die ,,Äffchen", der ,,Hahnenkampf"; endlich nenne ich noch die vorzügliche ,,Junge Eselin".

Im Steindruck hat Jungnickel nicht ein so kongeniales Mittel gefunden wie in den schon genannten Techniken: wirklich vorzüglich ist hier nur die ,,Hammelherde" unter dem blauen Abendhimmel.

Dagegen liegt ihm das Radieren ausgezeichnet, und es kann kaum was Köstlicheres geben wie seine vier kleinen ,,Affenbilder", die Beobachtung und die Vorführung sind gleich hervorragend. Einen schönen Besitz bilden ferner der ,,Hahnenkampf" und der ,,Junge Hahn", wenngleich die Kaltnadelradierung als Technik darin nicht besonders



Heinrich Jungnickel Marabus (Spritzzeichnung)

zur Geltung gelangt. Das „Memento mori: Stilleben" dagegen ist eine Meisterleistung der Aquatinta. Man kann das Blatt schlankweg neben jeden Schuch stellen. Es atmet die gleiche Größe aus.

Neuerdings hat Jungnickel eine wirkungsvolle, panoramische Ansicht Frankfurts vom Main aus auf vier Stöcken in Holz geschnitten. Zwar ist der Geist etwas archaisierend, aber die Darstellung wird durch den Farbenanflug hübsch zusammengehalten. Wenn drei Einzelholzschnitte in größerem Maßstabe „Der Dom", „Die Leonhardtskirche zu Frankfurt" und „Die alte Mainbrücke in Frankfurt" einmal etwas abfallen, so kann man sich ruhig damit zufrieden geben, daß auch der größte Künstler nicht immer und ausnahmslos Treffer zu verzeichnen hat.

Wenngleich der neue Farbensteindruck in Karlsruhe seine Wiege und treffliche Pflege fand, stammt vielleicht doch das Allerbeste, was er gezeitigt hat, aus dem Atelier des Düsseldorfers Heinrich Otto. Mir scheint, daß in Deutschland kein zweiter in dem Maß die Gabe besessen hat, mit wenigen Steinen eine volle Farbigkeit zu erzielen. Sein „Abendrot" verwendet nur zwei Steine — allerdings auf einem farbigen Papier — erreicht aber damit eine der stärksten Stimmungswirkungen, die ich kenne. Mit drei und vier Steinen gelingen ihm Blätter, die aussehen, als hätte er mindestens die doppelte Anzahl dazu benötigt. Im Bewußtsein dieser Begabung sucht er sich natürlich seine Vorwürfe dementsprechend aus: nie aber ist er bloß geschickt oder mit seiner Farbentechnik aufdringlich. Ungewöhnliche Beleuchtungen haben es ihm angetan; das zeigt z. B. das Blatt „Mondaufgang". Wir haben vor uns ein herbstliches Zwielichtsbild, mit dem Vollmond über nebeligen Kornfeldern stehend, vorn schreitet ein müder Tagelöhner, die Sense über der Schulter, an Strohfeimen vorbei. Das bleichende Licht der untergegangenen Sonne zittert gleichsam noch in den Gegenständen der Erdoberfläche

und liegt im Kampf mit dem fahlen Schein des Mondes, der jedem Ding den scharfen Umriß benimmt, aus ihm die Farbe sozusagen heraussaugt und ihm nur noch die Abstufung im Hell und Dunkel beläßt. Vier Steine sind hier verwendet worden; dagegen nur zwei — ein brauner und ein blauer auf grünem Papier — für die „Mondnacht, Dorfstraße in der Eifel". Milde Sommerluft durchzieht die stille Gasse, deren nächtliche Ruhe unter dem schweigenden Mond und seinem hohen Sternenhimmel wie ein Trost für müde Seelen wirkt. Wunderbar ist, wie selbst die Schatten durchsichtig sind, und für dieses Bild der Nacht keine einzige dunkle Farbe requiriert worden ist. Auch auf dem „Mondlicht", mit der halboffenen Tür eines Hauses, aus der Lampenlicht hervorquillt, ist von Schwarz oder auch nur dunkeln Tönen keine Rede, und Otto führt uns den Beweis, daß man, um den Eindruck der Dunkelheit zu erwecken, die schweren Farben durchaus nicht braucht. „Blühende Kastanien" ist ein weiteres Hauptblatt. Hinter einer stillen Wasserschicht erheben sich die Bäume mit ihren weißen Sommerfestkerzen, auf denen sowie auf dem Schwanengefieder der Silberglanz der Mondstrahlen zauberhaft abgleitet. Als letztes der-





Heinrich Jungnickel Flamingos



Heinrich Otto Abendrot

artiger Stimmungsbilder nenne ich die ,,Frühlingsnacht". Ein Park mit Teich und Schwänen; jenseits eine Villa mit Laterne: in der Mitte ein Liebespaar unter blühenden Kastanien. Gar prächtig ist, wie im Gemisch von künstlichem und Mondlicht die Schwäne unbeschreiblich blauweiß erzittern.

Unter den farbigen Tagesbildern sind der goldockrige ,,Pflüger mit Ochsengespann" und die ,,Mittagsrast", ein sonniges, gelbgrünes Bild einer in schwüler Mittagshitze vibrierenden Landschaft mit ruhendem Hirten, wohl die besten.

Heinrich Otto hat auch radiert und wird damit jenen Freude bereiten, die an dem Stil eines Charles Jacque etwa hängen. Mir erscheint er aber mit dem Farbensteindruck weit Bedeutenderes geleistet zu haben.



Heinrich Otto Unter blühenden Kastanien

Einen wirklich ganz vorzüglichen Landschafter der Radiernadel besitzen wir in dem Hessen Otto Ubbelohde. Wie fein versteht er sich auf die Ausnützung des Mittels. Er ist oft starkfarbig im Effekt, und doch sieht sein Werk nie anders als echtgraphisch aus, nie gibt er sich den Allüren der Malerei hin. Um Stimmung zu bezwingen, bedarf es bei ihm nicht des sentimentalen Vorwurfs, der schwächlichen Tonarbeit oder gar der braunen Druckfarbe: er bleibt bei schweren und leichten Stimmungen immer echt, offen, ehrlich und gleich gut.

Ubbelohde hat eine Vorliebe für die weiten, wie Englands Südgrafschaften in leichten Wellenlinien auslaufenden Striche seines Heimatlandes. Die Hauptmassen hält er auf seinen Blättern ruhig und einfach: darinnen sitzen als einzelne geschlossene Flecken das schwarze Laub der Bäume oder ein dunkler Bau. Vor allem weiß er das Papierweiß



Otto Ubbelohde — Ein Hünengrab

auszunutzen und den Reiz zur Geltung zu bringen, der dem Radierer zur Verfügung steht, wenn er gegen die Peripherie seiner Komposition alles in eine leichte Skizze auflöst. In den zarten, kleinen, kaum hingehuschten Blättchen, wie z. B. „Feldweg“, ist er nichts Geringeres als ein deutsches Gegenstück zu Oliver Hall.

Die „Gräber“, „Hessische Landschaft“, „Durch die Pappeln“, „Ein Hünengrab“, sind große, schöne, vollwertige Leistungen. Besonders prächtig ist die Fleckenverteilung in den „Kiefern“ und im „Aufsteigenden Wetter“. Ich lege weiterhin den Sammlern ans Herz „Ackersmann“, „Hügel“, „Kruzifix“, „Steiniger Weg“, „Brüche“, „Herbstwetter“, „Judenfriedhof“, „Verfallenes Haus“, „Ruine“, „Flußlandschaft“ und das Panblatt „Aus Hessen“ mit dem Winkel einer alten Burg. Auf seinem „Adlerkopf“ hat er den Blick des merkwürdigen, faszinierenden Auges gut der Natur abgelauscht. Als Zeichner und Radierer vorzüglicher, vornehmer Ex-libris ist Ubbelohde ganz besonders geschätzt.

Mit einem anderen Hessen will ich das Kapitel schließen. Wilhelm Thielmann hat

eine eigene starke Note in seinen Radierungen. Sie weisen die Vorzüge einer echt bodenständigen Kunst auf; bei keinem mehr als wie bei diesem Mann haben wir die Empfindung: er hat das, was er uns gibt, wirklich erlebt. Das Kraftvolle an den Blättern besteht jedoch wohl mehr in der allgemein künstlerischen Auffassung als in irgendwelcher spezifisch-graphischen Eigenart. Ohne gerade wie eine Reproduktion zu wirken, zeigen seine Radierungen die reiche und mehr oder minder gleichmäßige Strichverteilung, wie sie die Reproduzenten pflegen. Die Technik ist ihm eine völlig untertänige Dienerin, die eigene Reize nicht zu entfalten braucht, da die Erzählung eines Erlebnisses, wie der Künstler meint, allein schon unser Interesse zu fesseln vermag. „Taufgang über Land", „Trauernde Frauen", „Gebet am Grabe", „Schwälmer Tanz" sind Hauptblätter von Thielmann, denen sich „Spinnstube", „Ein Ereignis", „Kirmesanfang", „Rast nach der Arbeit", „Die Totenfrau", „Begräbnis", „In der Kneipe", „Familie über Land", „Der Kranke" usw. anschließen lassen.

ÖSTERREICH

Den Deutschböhmen Orlik stelle ich hier ein, obwohl er nun schon eine Reihe von Jahren in Berlin tätig ist. Wenn man es nicht aus dem persönlichen Verkehr wüßte, daß er mit allen Fasern seines Herzens an Wien und einer dortigen Künstlergruppe hängt, so könnte man es leicht genug aus seiner Malerei erraten. Das Schönste, was er gemalt hat, meine ich, stellt ihn ganz deutlich in die Nähe Klimtscher Ideale.

In jedem Sinne ist er eine der beweglichsten Künstlernaturen, die ich kenne. Nie ist er ohne Graphit und Farbenkästchen zu treffen: ich sollte mich nicht wundern zu hören, daß er sie sich auch einsteckt, wenn er den Frack anzieht. Und wie ein anderer mit dem Wort umgeht, so hantiert er mit diesem Gerät. Die Summe des Geschaffenen — dank einer ungeheuren Arbeitsliebe — ist demnach auch überraschend bei ihm. Was man gut kann, tut man gern. Orlik fällt vielerlei leicht, und so hat er auch naturgemäß vielerlei versucht; wo andere erst stammeln, gelingt ihm schon die fließende Rede.

Nur eins hat er gescheut — das zu versuchen, was ihm nicht liegt. Er hat nie sich unterfangen, in der Kunst schwierige Gedankenprobleme anzuschneiden. Ein überaus verfeinerter Geschmack hindert ihn daran, sich auf Vorwürfe zu stürzen, die sich der Behandlung in künstlerischer Form nur in den äußersten Ausnahmefällen darbieten.

Dieser feine Geschmack ist eines der charakteristischen Merkmale Orlikscher Kunst. Er äußert sich besonders in einer seltenen Empfindlichkeit gegenüber zarten Farbenzusammenstellungen und Farbenwirkungen. Aber auch auf andere Weise bewährt



Emil Orlik — Markt in Grodek

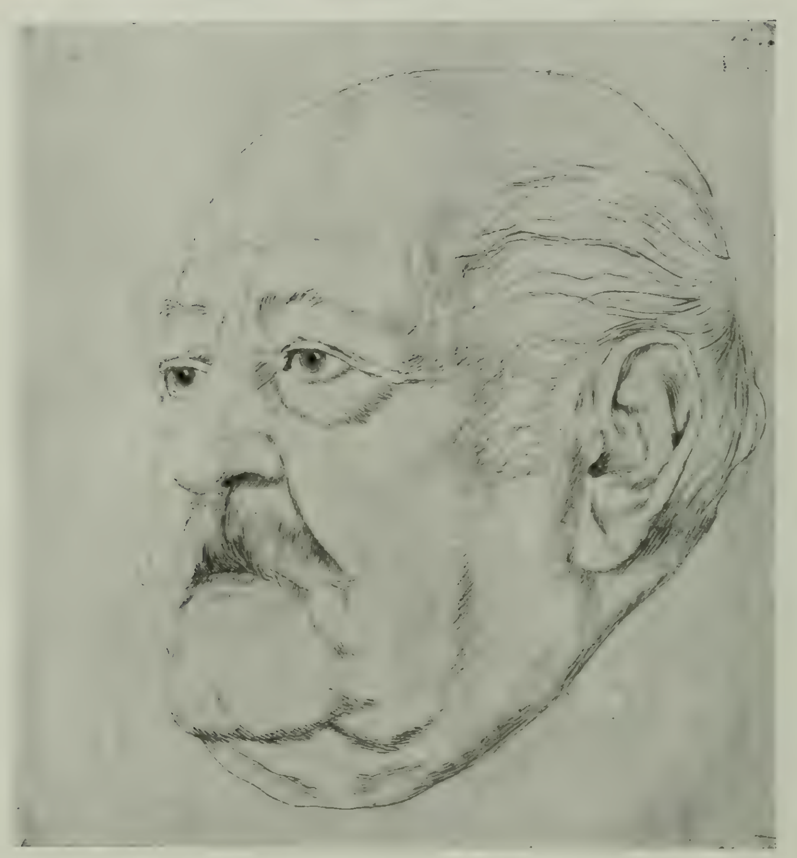
er sich, und wir verdanken ihm zum großen Teil die Freude, die wir an den Werken dieses Künstlers haben. Er bildet das ausgleichende Gegengewicht zu seiner ungewöhnlichen Beweglichkeit. Wenn es kaum einem anderen so leicht fällt wie Orlik, sich in die verschiedensten Techniken einzuarbeiten und es in allen zu abgerundeten Leistungen zu bringen, so gibt es auch kaum einen anderen, der dabei so durchaus sich vor jedem Mißbrauch gehütet hat. Wir haben doch die Wiederentdecker und Wiedererfinder allerwege erlebt, die ohne Geschicklichkeit herumexperimentieren und die Graphik jedesmal vor eine neue Umwälzung stellen wollten. Immer vergaßen sie, daß ihre Aufgabe nicht darin bestand, technische Schwierigkeiten zu umgehen, sondern darin, sie zu bewältigen. Orlik hat sich nie mit solchen Spielereien begnügt und hat trotz seiner Begabung die Handfertigkeit auch nie zum entscheidenden Teil seiner Leistung werden lassen. Feinfühlig merkt er, was dem jeweiligen Werkzeug, das er eben in der Hand hat, gut liegt, sei es der Stift, die Kreide, das Messer oder die Nadel. Er verfällt also nie in Stillosigkeit, und das wiederum wohl weniger aus Überlegung, als infolge seines guten Geschmacks.

Seit dem Jahre 1891 ist Orlik als Graphiker tätig. Heute werden, wenn wir die Exlibris mitrechnen, nicht viel an 400 Druckarbeiten seiner Hand fehlen. Auch er begann, wie z. B. Fischer, ganz zahm, ohne eine andere als die notdürftigste technische Anleitung. Nach allem und allem scheint das doch das größte Glück für angehende Graphiker zu sein. Diejenigen, die von vornherein unter dem Schutz eines großen, führenden Lehrers stehen, bringen es fast nie weit.



Emil Orlik Bei Enoshimo

Die Arbeiten bis zum Jahre 1896 sind nie langweilig oder gewöhnlich, wenn sich auch gerade keine bedeutenden Meisterleistungen darunter nachweisen lassen. Das „Gewitter", „Unterwegs", die Bildnisse „Lützenkirchen" und „Jenny", noch mehr aber die Steindrucke „Mädchen mit Blumen", „Ruthenisches Paar", „Der Steinklopfer", „Bei der Toilette", hebe ich hervor, um nur einige zu nennen. Eine Übersicht bieten die beiden Kataloge der Orlikausstellungen in Brünn (1900) und in Frankfurt a. M. (1910). Der importante Orlik setzt aber mit dem Jahr seiner Reise nach Holland und Großbritannien ein. Im Tiefdrucke macht sich ein verfeinertes Verständnis für die Reize des Mittels bemerkbar. Im Steindruck wächst der Sinn für eine starke und eigentümliche Farbigkeit. Endlich greift er noch zu einer neuen Technik, dem Holzschnitt, der ganz besonders geeignet ist zur Rücksichtnahme auf die künstlerische Laune eines selbständigen Geistes. Wie Orlik das Messer handhabt, trägt dem Geist der Technik absolut Rechnung und bietet seinem eigenen Geist zugleich die schönste Gelegenheit sich auszuleben. Solche kleine Blätter wie „London Types", „Näherin", „Polnische Juden", „Französin", „Schneiderwerkstatt", „Klatschweiber", „Engländerin", „Londoner Tagediebe", „Holländische Buben", „Ansicht von Mecheln", „Schloßbrunnen in Karlsbad", sind ganz entzückend in ihrer leisen, geschmackvollen Betonung der Eigenart des Künstlers und in ihrer stilvollen Anwendung der Technik. Man kann förmlich das Schneiden des Messers im Holz verfolgen. Ihnen stehen prächtige kleine Kaltnadel-, Vernis-mou-, Aquatinta- und Schabkunstblätter zur Seite, wie die bestrickende kleine „Holländerin" in der Nationalhaube, „Im Hydepark", „Leicester Square", „Die Antipoden", „London girls", „Rast der Slovaken", das „Biedermeier-Selbstbildnis", das geschabte „Selbstbildnis" (Kopf), „Markt in Grodek" (wunderbare Fleckenverteilung mit Hilfe der Aquatinta!) usw. Unter den Steindrucken sind die begehrenswertesten „London girls", „Abbruch des Ghetto in Prag", „Eisernes Tor, Prag", „Nocturno, Prag", „Vorbei!", „Wind-



Emil Orlik Bildnis des Herrn von Gompers

mühle in Dordrecht", „Ruhe der Slovaken", „Glaswerk bei Glasgow" und die in den Farben sehr lustigen „Aus Edinburgh", „Muschelverkäufer in Rotterdam" und „Fest-tage in Amsterdam".

Man merkt, daß diese und die vielen anderen gleichzeitigen Arbeiten nur ein kleiner Niederschlag sind, daß es beim Künstler nur so kribbelt und sich drängt, daß ihm nie weder die Lust noch die Einfälle ausbleiben, und daß er wohl, wenn der Tag dreißig statt vierundzwanzig Stunden hätte, immer mehr, immer Frisches schaffen könnte: so zwingt es ihn zum Arbeiten, so leicht gestaltet er die vielfältigsten Aufgaben.

Im Jahre 1899/1900 begab sich Orlik auf eine vierzehnmonatliche Tour nach Japan. Er gehört zu den glücklichen Leuten, die, wenn sie ein paar Tage in fremdem Lande sind, mit den Einwohnern in ihrer Sprache sich verständigen. Er ist weiter in das Innere des Reiches der Sonne gedrungen als vor ihm irgendein (zum mindesten deutscher) Maler. Seine Erfassung der ganzen extremorientalischen Kunst ist eine viel tiefere und gründlichere gewesen — das glaube ich, wird man gewiß sagen können — als die irgendeines okzidentalischen Künstlers bisher. Wenn die ersten Früchte seiner Arbeit in diesem neuen Milieu ganz japanisch aussahen, so ist das nicht, weil er, wie mancher vor ihm, ein paar Blätter, die er geschaut, nachahmte, sondern weil er — die Sache von Grund auf erlernend — genau so arbeitete wie ein japanischer Künstler. Er versetzte sich in dessen Anschauungsweise, er bequemte sich zu dessen Arbeitsmanier: so mußte natürlich das Ergebnis japanisch wirken, und in der Tat, wenn man uns den ,,Holzschneider", ,,Maler", ,,Drucker", die ,,Pilger zum Fujiyama", den ,,Windstoß", das ,,Mädchen unter dem Weidenbaum", den ,,Tempelgarten", unter einem japanischen Namen vorgetischt hätte, wir hätten es auf den ersten Blick geglaubt. Deshalb sind es übrigens doch nicht weniger schöne Blätter.



Emil Orlik — Karl Frenzel

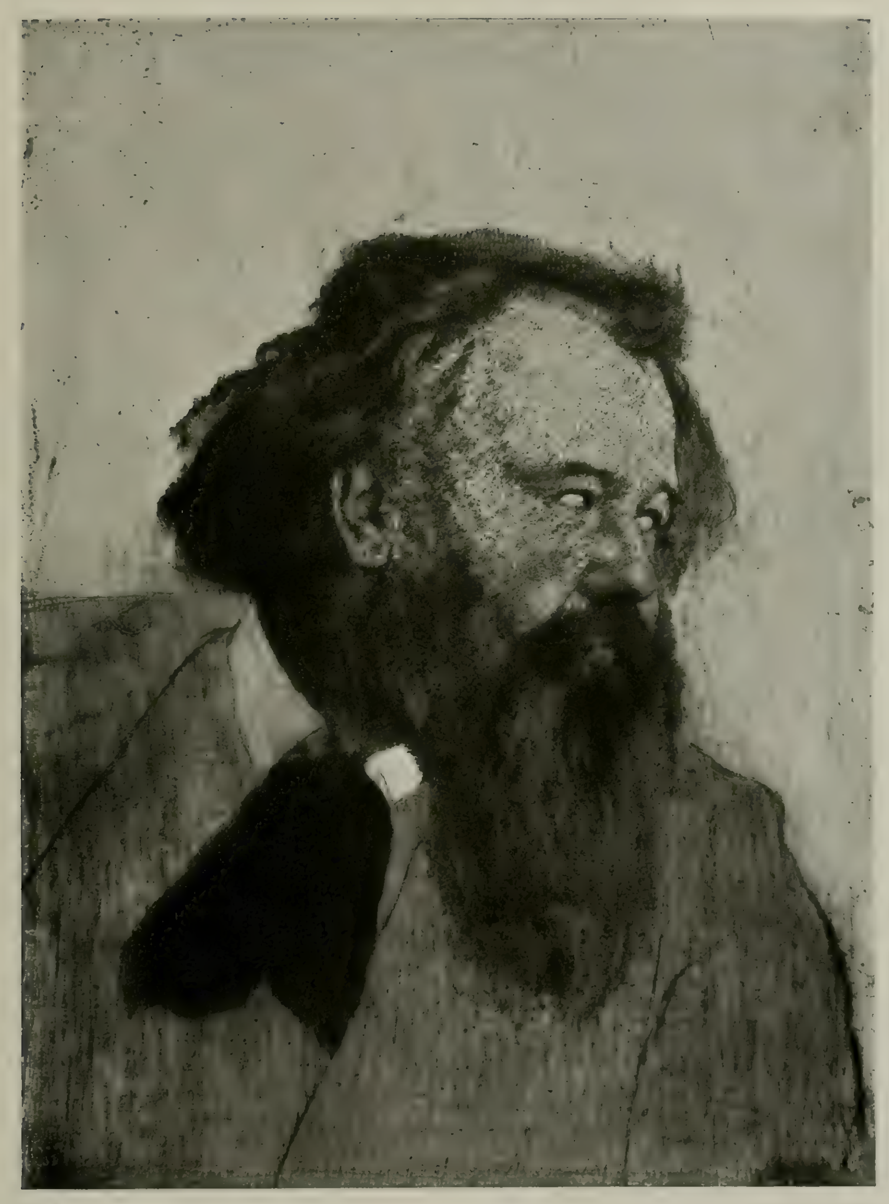
Mehr von einer Verarbeitung der empfangenen Eindrücke findet man schon in den gleichzeitigen Steindrucken. ,,Nihon-bashi", ,,Am alten Burgwall, Tokio", ,,Abend in Fukagawa" erinnern nur in ihrem Vorwurf und in der feinen Farbenstimmung an den fernen Orient. In den Arbeiten der folgenden Jahre, 1901—03, hat Orlik durchaus, wie übrigens ohne weiteres anzunehmen war, die Reize jener Wunderwelt des Geschmacks mit dem Empfinden unserer eigenen Kultur zu einem harmonischen Ganzen verbunden, besonders auch in seiner Ölmalerei.

Mit den Bildnissen Max Klingers von 1903 setzt eine Reihe von Arbeiten Orliks ein, die das Prachtvollste bietet, was er uns überhaupt geschenkt hat. Eine wunderbarere Erfassung und Charakteristik, wie er sie in seinem ,,Gustav Mahler", ,,Karl Frenzel", ,,Hermann Bahr", ,,Gerhart Hauptmann" gegeben hat, ist überhaupt nicht denkbar. In ihren sprechendsten Momenten sind Bahr und Mahler erlauscht worden: bei allen miteinander ist die Ähnlichkeit des äußeren Menschen ebenso frappant wie die Charakteristik des Inneren; und endlich ist bei allen die technische Darbietung — eine Art Schabkunst — ganz hervorragend. Es gehört ein ungewöhnlicher Grad von Bildung, eine besondere Fähigkeit psychologischer Vertiefung dazu, in diesem Maße den Charakter des Menschen auf einem einfachen Bilde seiner Gesichtszüge zur Schau zu legen. Diese Bildnisse muß der Orliksammler vor allem anderen zu erwerben suchen.

Im Holzschnitt folgte (1906) eine Periode, in der Orlik starkfarbig mit ungebrochenen Flächen arbeitete. Die gestimmten Harmonien ließ er beiseite und behandelte den Farbenholzschnitt, wenn man so sagen darf, in Anlehnung an die Prinzipien der Glasmalerei. Dadurch hat er gewiß etwas Energisches, Ungewöhnliches und Unnaturalistisches bekommen, aber ich weiß nicht, ob diese Art auf die Dauer sich neben den früheren Manieren, sowohl jener, der mit Hilfe des Messers der zeichnenden Linie ein besonderer Charakter verliehen wurde, sowie jener, die sich durch die fein abgestimmten Farbenklänge auszeichnete, halten wird. Die Hauptblätter sind ,,Fruchtbarkeit", ,,Heimkehr", ,,Am Abhang", ,,Hohlweg" und ,,Schloß in Böhmen". Auch der Farbenholzschnittbildnisse seiner Wiener Kollegen ,,Karl Müller", ,,Leopold Bauer", ,,Kolo Moser", ,,Joseph Hoffmann" vom Jahre 1903 muß ich gedenken und des prächtigen großen Blattes ,,Winter".

Endlich gilt Orlik unumstritten als der erste deutsche Ex-libris-Künstler in der Epoche des jetzigen Aufschwungs, die er mit eingeleitet hat. Je ein viertelhundert etwa von Radierungen, Steindrucken und Holzschnitten (Zinkographien mit eingeschlossen) hat er geliefert. Wenn er den Bitten von Bestellern nachgegeben hätte, wären es leicht zwei- oder dreimal soviel, wie es jetzt sind, geworden. Aber er hat sich nicht durch verlockende Aufträge auf den Pfad des Spezialisten leiten lassen, was ihm nur zum Ruhm gereicht und seinen künstlerischen Ernst bezeugt. Es wäre ihm eine Kleinigkeit gewesen, bloß hiermit in wenigen Jahren ein kleines Vermögen zu erwerben. So hat er Ex-libris nur dann geschaffen, wenn ihn die künstlerische Vorstellung dazu zwang, und auch hiervon das meiste aus Freundschaft, nicht des Geldgewinns halber.

Wie Heinrich Wolff zum Beispiel, ist Orlik neuerdings auch unter die Reproduzenten



Emil Orlik — Hermann Bahr



Ferdinand Schmutzer Die Augustusbrücke in Dresden

gegangen. Für das große Berliner Galeriewerk hat er eine „Madonna" nach Mantegna und einen „Frauenkopf" nach Roger van der Weijden geliefert, danach eine große Platte des bekannten angeblichen „Selbstbildnisses Michelangelos". Es sind wunderbare Arbeiten, die zunächst den Gedanken an Reproduktion gar nicht aufkommen lassen. Wenn wie hier der originalschaffende Künstler überhaupt die Fähigkeit besitzt, auf das Werk eines anderen einzugehen, so schafft er eben doch noch ganz was anderes als der Berufsreproduzent, schon einmal deswegen, weil ihm jede Arbeit ein Ereignis, nicht ein Glied aus der Kette der täglichen Routine ist.

Die Vielseitigkeit erstreckt sich bei Orlik auf die künstlerische Anschauung sowohl als auf die Formensprache und das technische Können. Wenn wir beachten, daß bei alledem nirgends etwas Ungelöstes zutage tritt, so werden wir bald der ungewöhnlichen Begabung unsere Achtung zollen. Ist er kein Bezwinger, der der Welt ein unter schweren Kämpfen aus seinem Innersten herausgeholtes neues Ideal aufdrängt, so ist er doch ein graziöser Meister mit feinem Sinn, der mit Sicherheit überall die Schönheit herauszufinden weiß und sie uns mit unendlichem Geschmack zu Gemüte führt. — —

In Wien hat es Ferdinand Schmutzer zu einem meteorenhaften Ruhm gebracht. Er ist der Sproß einer Familie, deren Mitglieder schon in den Personen von Andreas, Joseph Adam und Jakob Mathias Schmuzer während des 18. Jahrhunderts Ansehen als Graphiker genossen. Unser Schmutzer gehört in die Schule des liebenswürdigen William Unger, der sich in Wien so große Verdienste als Lehrer erworben hat. Unger selbst hat an die zweihundert Originalblätter geliefert, die aber in der Masse seiner meist ganz vorzüglichen Gemäldereproduktionen untergehen, sonst wäre er wegen einer Reihe von leichten und geschmackvollen kleinen Arbeiten selbst den Sammlern von heute noch ans Herz zu legen. Gegen Schluß seiner Tätigkeit befaßte er sich besonders mit dem tamponierten Einplattenfarbendruck und hat darin eine Anzahl reizender Miniatur-

faksimiles gebracht.* — Im großen ganzen bewegt sich das Ferdinand Schmutzersche Schwarzweiß so ziemlich innerhalb der Grenzen, die schon Unger gezogen hat, so z. B. die zwei „Alten Weiber", die „Klostersuppe" (groß und klein), die „Straße in Bozen", die „Volendamer Frau", das „Lesende Fischermädchen" usw. Sowohl die Landschaften wie die Interieurs („Im Atelier des Bildhauers") sind meist zu schwarz und schwer, um eine besondere Naturanschauung zu übermitteln, ordnen sich aber auch nicht einem wirkungsvollen dekorativen System unter. Wenn dagegen Schmutzer einem richtigen Gefühl für den Wert des Papierweiß nachgibt, so schafft er ganz ausgezeichnete Blätter wie, z. B. der „Kuß", oder das Doppelblatt mit den Darstellungen „Fischer" und „Dresdener Augustusbrücke". Seine großen Bildnisse „Rudolf von Alt", „Kainz als Hamlet", „Paul Heyse", „Lueger", „Joachim" bieten nicht recht etwas, was über die Photographie hinausgeht und sprechen daher hauptsächlich unser Interesse an den Persönlichkeiten an. Sie bilden übrigens den Übergang zu jenen ungeheuren Platten, an die sich Schmutzers Erfolge in Wien knüpfen. Er hat jedoch nicht eine neue zwingende Gestaltung des großen Schwarzweißbildes gefunden. Seine „Frau Dr. G." ist nichts anderes als eine auf halbes Lebensformat vergrößerte gewöhnliche Bildnisradierung: und ebenso steht es um die „Dame mit dem Reitpferd" und das „Joachimquartett". Man denkt dabei an den Hobokener Radierverein und Whistlers Grundsätze, und gewiß hat der Künstler sich nur gefällig auf die Wünsche eines p. p. Wiener Publikums eingelassen, weniger seine eigenen Überzeugungen den Ausschlag geben lassen.



Ferdinand Schmutzer Kopf

Eine viel ungewöhnlichere Erscheinung tritt uns in Rudolf Jettmar entgegen. Man hat mit Recht gesagt, wer einmal ein Blatt von ihm kennen gelernt hat, wird jede weitere Arbeit seiner Hand sofort wieder erkennen. Das ist nun freilich noch kein unbedingtes Lob: aber für uns Heutige, die wir so sehr unter dem Banne der Originalitätsverehrung stehen, bedeutet es schon viel. Wer das Wenige durchliest, was man über Jettmar geschrieben hat, findet überall solche Ausdrücke wie Chaos, Gigantisches, Schauer der

* Eine vollständige Übersicht über William Ungers graphisches Werk bietet der große Versteigerungskatalog seiner Kunstsammlungen, Wien, Dorotheum 9.—14. Nov. 1908 (bei Adolf Holzhausen).

Einsamkeit, Düstere Phantastik, Großer Wurf, wieder: es werden nur die stärksten Akzente angeschlagen. Tatsächlich bewundert man mehr den Träumer Jettmar als den Graphiker. In dem Halbdämmerzustand des Dichters erscheinen seinem inneren Auge Phantasien von einem überirdisch großen Maßstabe, wie jene Dantes oder Miltons. Sie liegen nicht in der Welt, nicht einmal in den Welten, nein, nur in einem Raum, den kein Begriff, den nur die menschliche Phantasie umspannt. In dem Versuch, sie auch für uns Betrachter festzuhalten, stößt sich Jettmar vorläufig noch oft an den Schranken seines Könnens, wie ein gefangener Löwe an den Barren seines Käfigs, und manches, was gern Andeutung einer Form sein möchte, ist nur ein Notbehelf, weil er die prägnante Fassung der Linie und der Fläche noch nicht bemeisterte. Was wir als befremdenden Manierismus in der Gestaltungsweise Jettmars empfinden, ist eine Folge davon, daß er zuviel ohne Modell, sozusagen aus der Tiefe des Gemüts heraus schafft. Gerade wer die Kunst gern zum Grübeln verwendet, muß vor allem eine sichere Sprache führen. Wie ich schon oft zu bemerken die Gelegenheit hatte, sind wir darin am allerempfindlichsten und nehmen keinen als Dichter an, er möge sich noch so sehr als berufenen hinstellen wollen, wenn er noch mit der Grammatik in der Fehde liegt.

Eins aber ist Jettmar gewiß hoch anzurechnen, — er ,,klingert“ nicht. Weder in der Formensprache, noch in der Anschauungsweise, noch in der Technik spinnen sich Fäden von ihm herüber zu dem großen Leipziger Meister, dessen Auftreten so vielen die Köpfe verdreht hat. Jettmar will weniger Philosoph als Visionär sein.

So hat er auch, wann er freien Lauf hatte, seine Blätter nicht benannt, sondern nur als ,,Stimmungen“ in die Welt gehen lassen. Die Titel, unter denen das einzelne Werk einhergeht, stammen, wie bei Böcklin, in den seltensten Fällen vom Künstler, sondern von Dritten ab. So kommt es, daß man ein und dasselbe Blatt in Wien als ,,St. Martin“, in München als ,,Ahasver“ fand. Jettmar aber will nicht illustrieren, und daher kommt es ihm auf das Literarische, das der Titel festlegt, nicht an. Wenn er den ,,Bau der Höllenbrücke“ radiert, so will er gar nicht die Stelle im zehnten Gesang des Verlorenen Paradieses verdeutlichen. Sie hat ihn angeregt, sich eine Formen- und Schattenvorstellung zu machen, sie ist gewissermaßen nur das Stichwort gewesen, das ihn hieß, aus Urstoff einen Kampf von Licht und Schatten über das Gerüst der Dichterstelle auszubreiten, und ein Abbild nur dieser Vorstellung bietet sein Blatt. So suchen auch die ,,Stunden der Nacht“ keinen lebensphilosophischen Kreis zu ziehen, sondern nur ungebundene Halluzinationen einer ,,weißen“ Nacht durch den Schönheitsschleier der Kunst durchleuchten zu lassen.

Das Schwere, Schwarze, etwas Dumpfe der Stimmung bleibt Jettmar, auch wenn er rein landschaftliche Darstellungen bietet. Von der Ungerschule, aus der auch er hervorgegangen ist, mit ihrer graziösen Gefälligkeit, hat er sich ganz getrennt, und ein getragener Ernst ist der Grundton seiner Schöpfung, die begreiflicherweise in Wien nicht auf allzu große Liebe trifft.

Wien ist überhaupt nicht ein guter Boden für die graphische Kunst, jene Stilisierung, die, sobald sie nur irgendwie echt ist, für das rein Gefällige keinen rechten Platz hat. In der ganzen ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt es keinen großen Wiener Graphiker, man müßte Kriehuber, trotz der Beschränktheit seiner Anlagen, dafür hinnehmen wollen. Aber auch an der großen Renaissance, die schon Mitte der achtziger Jahre in Deutschland anhebt, nimmt Wien keinen Teil.

Seit dem Jahre 1900 nun gibt es auch viele österreichische Graphiker, die begehrenswerte Blätter geschaffen haben. Die Grenzen dieses Buches sind aber leider nicht so weit gezogen, daß ich näher auf Švabinsky, Šimon, Suppantschitsch, Pontini, Glax, Lux, Wilt, Grauer, Michalek und ihre Kollegen eingehen kann. Nur ein Wort über Ferdinand Gold sei mir noch gestattet. Mit großer Delikatesse und eminent sicherer Zeichnung hat er eine Anzahl Blätter, teilweise mit der kalten Nadel, radiert, die in jeder Hinsicht reines Vergnügen gewähren. Der Künstler ist wieder einmal einer, dem der Ausdruck und der Stil die Hauptsache sind, der sich daran macht, altbekannte Dinge auf wennmöglich neue, jedenfalls auf treffliche Weise zu bearbeiten. Meistens sind seine Motive Großstadtpferde mit ihren Fuhrwerken, auch andere Tiere, und die Schönheit des Blattes liegt darin beschlossen, daß der Vorwurf geschmackvoll zu einem Bild abgerundet ist, daß die Technik in geistvollster und folgerichtigster Weise angewandt worden ist, und daß uns in jedem Blatt ein kleines Loblied auf die Macht der künstlerisch beherrschten Linie gesungen wird. Ich nenne gleich eine ganze Anzahl von Titeln gleichmäßig vortrefflicher Arbeiten: „Zwei Sandkarren", „Droschkenhalteplatz", „Kohlenfuhrwerk", „Großes Fuhrwerk", „Kohlenfuhrwerk, klein", „Pferdegespann", „Mittagsrast (Gäule aus einem Karren fressend)", „Sandkarren" groß und klein, „Karrengäule", „Frau mit Ziege", „Kuh an der Krippe", „Grasende Ziege", „Springendes Böcklein", „Schloßhof in Karlstein", „Schloßhof in Seebenstein", „Neubau".

* * *



Walther Klemm — Brücke

MEISTER DES HOLZSCHNITTES

In der Zeit zwischen der jungen und der jüngsten Wiederbelebung der Graphischen Künste, sagen wir so während der Mitte des ersten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts, war auf den Ausstellungen oft der Holzschnitt das Erfreulichste, was man auf dem Gebiete der gedruckten Kunst zu sehen bekam. Das ist leicht erklärlich. Er gibt sich nicht so her zur geschäftlichen Verwertung und Erniedrigung wie der Steindruck. Vor allem aber, — er ermöglicht die Farbe. Er ist technisch, wenn auch etwas schleppend, so doch einfach und leicht.

Mit der Farbe kommt die Möglichkeit der feinen Geschmacksentfaltung, und darin liegt wohl das Geheimnis, warum der Holzschnitt auch die jüngste Generation reizt. Dem Prinzip nach liegt die Sache beim Steindruck eigentlich nicht anders. Aber zwischen dem Künstler und dem fertigen Werk steht noch immer der Faktor an der Maschine. Holzschnitte druckt man selbst, und so schiebt sich kein Störenfried zwischen Erfindung

und Durchführung. Nun wollten die Jüngsten, nach kurzem Zwischenspiel, doch alle wieder Maler sein. Demgegenüber galt ihnen das Radieren, das Stechen, und wie die Dinge alle heißen, letzten Endes als ein Geringeres. Und so waren sie dort, wo gegebenenfalls ihre Malersehnsucht ein Wörtchen mitsprechen kann, am leichtesten zu haben.

Der Holzschnitt machte zu jeder Epoche den Leidensweg zur Farbe durch. Er ist ja als Surrogat für etwas Farbiges überhaupt erst erfunden worden. Man wollte das Herstellen von Miniaturen erleichtern, und ist so, zu Anfang des 15. Jahrhunderts etwa, auf den Holzschnitt verfallen. Bis zum heutigen Tage eignet er sich am besten für die Farbentechnik, dank der Druckfarben, die dabei verwendet werden können. Vom Tiefdruck können wir ganz absehen, da er ja im Grunde genommen unüberwindliche Schwierigkeiten der Farbenbehandlung gegenüberstellt. Aber nehmen wir nur den Steindruck. Das Fett der Farbe bringt es zuwege, daß, wenn auch nur zwei, geschweige denn drei Farbsteine sich irgendwo decken müssen, ein harter Glanz entsteht, der jede Harmonie zerreißt. Beim Holzschnitt kann der Künstler so hantieren, daß das Papier die Farbe völlig aufsaugt und die zartesten wie die kräftigsten Stimmungen ihm einheitlich gelingen. Das haben die Werke mancher der Künstler, die wir schon betrachtet haben, zur Genüge erwiesen. Ehe wir zu einer Reihe von weiteren Meistern übergehen, die sich fast ausschließlich als Farbenholzschnittkünstler betätigt haben, wollen wir noch zwei Meister vornehmen, die sich mit dem einfarbigen Holzschnitt begnügt haben.

Es gibt deren wenige, man weiß eigentlich nicht warum. Vielleicht trägt einen Teil der Schuld daran der gräßliche, stillose Holzstich, eine schwächliche Zwitterkunst, die in Amerika zur hohen Blüte in den vielen berühmten ,,Monthlies" gedieh. Sie borgte sich das Material von einer Kunst, die Technik von einer diametral entgegengesetzten. Wie durchaus haltlos sie war, bewies der Umstand, daß die photomechanische Autotypie, der Rasterdruck, mit einem Hauch ihr ganzes Gebäude wie ein Kartenhaus umgeblasen hat. Aber der Holzstich, der Weißlinienstich, hat doch lang genug gelebt, um dem Publikum einen empfindlichen Schaden beizubringen und eine Geschmacksverirrung hervorzurufen. Wenn es sich um Holzschnitt, um Buchdruck handelt, weiß das Publikum nun nicht mehr recht, worauf es ankommt.

Sodann haben sich unsere heutigen Holzschnittmeister darauf versteift, ihre Stöcke selbst zu schneiden. Das Schönste, Gewaltigste und Freieste, was Dürer schuf, sind seine Holzschnitte, viel gewaltiger als seine Kupferstiche, viel stilvoller als seine Gemälde. Aber er hat seine Energie nicht damit verpraßt, seine Stöcke selbst zu schneiden. Gewiß kannte er die Technik: sonst hätte er in seinen Entwürfen ihr nicht so genial

vorarbeiten können. Das meiste aber, wenn nicht so gut wie alles, von der tatsächlichen Arbeit am Holzstock selbst, besorgten ihm die geschulten Techniker. Wir müßten wieder ein wohlbestelltes Gewerbe von gebildeten Holzschneidern haben, die den erfindenden Künstlern die manuelle Plage der Ausarbeitung abnähmen: dann würde diese schönste Kunst wieder zur Geltung kommen.

Carl Weidemeyer ist, glaube ich, als Architekt in Bremen tätig: sein Holzschnittoeuvre bildet nur eine Episode in seinem künstlerischen Leben. Sie ist aber überaus glücklich, und wir dürfen sie keineswegs mit Stillschweigen übergehen. Der Meister, der alles gerade ein bißchen anders sieht, als wir anderen, der uns daher etwas Neues bietet, entzückt uns natürlich am meisten. Aber auch der Vortrag, dieses Zurschaustellen einer verständigen, sinngemäßen Handhabung des Messers auf dem Holzstock, die Auflösung des Vorwurfs in ein Linienspiel, das sich einschmeichelnd eben diesem Messer unterstellt, sind starke Aktiva in der Bilanz unserer Rechenschaft über die Werte dieser Kunst. Weidemeyersche Holzschnitte werden nicht allzu leicht zu erlangen sein: wer aber die Möglichkeit hat, welche zu erwerben, dem möchte ich sie besonders ans Herz legen. An Titeln nenne ich „Tänzerin Else", „Tänzerin Eva", „Lady H.", „Segelschiffe", „Clown", „Eisbär", „Mädchen".

Fritz Lang in Stuttgart hat bedeutend mehr geschaffen, und er ist auch mehr Berufsgraphiker geworden, wie Weidemeyer. Er hat sich besonders der Tierzeichnung und den Blumen gewidmet. Die sieben Blatt eines „Blumenbuchs", die zehn eines „Schnauzerbuchs", die zwölf eines „Vogelbuchs", die fünf eines Buchs vom „Wolf und den sieben Geißlein", sind Hauptarbeiten von ihm. Ich nenne ferner „Pudel", „Foxterrier mit Käfer", „Schnauzer mit Hosenträgern", „Bulldogge mit Blumen", „Papagei", „Kröten", „Schnecken", „Libellen", „Braune Frösche", „Grüne Frösche", „Weihnachtsbude". Wie schon aus den Namen hervorgeht, spielt gelegentlich die Farbe bei Lang eine Rolle: aber sie unterscheidet nur, sie gibt nicht eine Stimmung ab. Treffliche Naturbeobachtung und sichere Erfassung der Mittel und Wege des Holzschnittes zeichnen im übrigen seine Arbeiten aus, denen ich noch die von Fritz Endell, ebenfalls in Stuttgart tätig, zugesellen möchte. („Ein Alphabet", „Schatten", „Fischer", „Pariserin", „Treppe in Sèvres", „Musik", „Eva" usw.)

Als eine Art künstlerischer Möros und Phintias traten vor mehr als zehn Jahren die zwei Böhmen Karl Thiemann und Walther Klemm mit ihren Farbenholzschnitten auf. Wer an Wunder nicht glauben will, der vernehme, daß Klemm nicht nur seine Abiturientenprüfung abgelegt, sondern auch sechs Semester lang Kunstgeschichte studiert



Carl Weidemeyer Tänzerin

hat, und es doch zu einer ansehnlichen Künstlerschaft brachte. Seine ersten Anregungen empfing er in Wien, besonders von Roller, und Orlik mit seinen japanisierenden Holzschnitten lenkte ihn auf dieses Fach hin. Nach einer Reihe von landschaftlichen Blättern — zum Teil in Dachau geschaffen, ,,wo die Luft so scharf und klar ist und die Gegend weit und offen" — befaßte er sich besonders mit Tierbildern. Er schrieb mir einmal: ,,Leider sehe ich so oft unverstanden oder mißverstanden, was man von Ost und West lernen kann. Ich bin fürs stündliche, scharfe Beobachten, erst sehen lernen, dann die Hand schulen und dann schaffen. Es interessiert Sie vielleicht, daß ich, um die Blätter des Vogelbuches und Tierbuches, etwa die ,,Blaumeisen", ,,Kleiber", ,,Reiher", ,,Hasen" usw. zu machen, stundenlang im Gestrüpp und Moor auf dem Bauche oder Rücken liege, mit einem guten Feldstecher als Waffe. Später zeichne ich aus dem Gedächtnis hunderte Male die gesehenen Bewegungen und Stellungen des Getiers. Aus diesem ,,Material" komponiere ich dann das Bild. Ich habe die Kurve nach dem Osten mit voller Absicht gemacht. Ich habe einige Blätter Hiroshiges frei nachgebildet, um ,,dahinterzukommen". Die ,,Blaumeisen" sind wohl noch ganz japanisch; in den ,,Störchen" glaube ich, Japan überwunden zu haben. — Mein eifriges Studium japanischer Meisterschnitte ließ mich erkennen, daß der Japaner nie mit dem ,,Motiv" vor der Nase zeichne oder male. Die durchgeistigte Naturwahrheit der Japaner, fern von jeder sklavischen Naturabschreiberei, ist eben nur zu erklären durch ein ununterbrochenes angestrengtes Beobachten, ein beständiges ,,Auf-der-Lauer-liegen", um Formen, Be-

wegungen, Farben dem Gedächtnis einzuprägen. Und aus der Erinnerung heraus schafft dann die Hand die Natureindrücke nach und zwar geläuterte Eindrücke: das Kleinliche, Unbedeutende ist abgefallen, nur das Wesentliche, Große der Erscheinungen ist bewahrt, ja verstärkt und betont worden. Der Künstler schafft so die Natur wirklich zum anderen Male nach. Den unmittelbar vor der Natur schaffenden Maler verwirrt das Vielerlei, die im Augenblick wechselnde Beleuchtung und Stimmung. Zu welcher Präzisierung des Schauens und Sehens man es bringen kann, lernte ich begreifen, seit ich die ,,japanische Methode" an mir praktisch erprobe."

Die schönsten Blätter, die ich von Klemm kenne, sind: ,,Tauchende Enten", ,,Truthahn", ,,Ziegen", ,,Junge Hunde", ,,Rodler", ,,Truthühner im Schnee", ,,Russischer Windhund", ,,Pelikan" (den Flügel spreizend), ,,Hamburger Fleet" und ,,Schwan".

Wer sie betrachtet, wird erkennen, daß es dem Künstler nicht so sehr darauf ankommt, schlankweg die Tiere, als vielmehr deren charakteristische — wenn ich so sagen darf — Gesten wiederzugeben. Er wird sich auch darüber freuen, daß in diesen Hauptblättern und in ähnlichen der Japanismus kaum merkbar, keinesfalls aber aufdringlich mitspricht. Die Hauptsache ist und bleibt das Eigene, was der Künstler dazu gibt.

Mit den neuesten Phasen in Klemms Entwicklung kann ich mich nicht befreunden. Er ist, einem Zug der Zeit folgend, auch ,,Altertümler" geworden. Das heißt in diesem Fall, er hat seinem Werk künstlich und willkürlich das Aussehen einer Arbeit aus längst vergangenen Zeiten gegeben. Dieses Kopieren einer Stufe, die uns nichts Aktuelles mehr bieten kann, finde ich verfehlt. Wenn aber Klemm in seinen Eulenspiegel-Holzschnitten künstliche ,,Plattensprünge" anbringt, so sind das Mätzchen, die vor fast zwanzig Jahren Bernard gemacht hat, und derlei hätte man getrost den dekadenten Pariser Künstlersnobs überlassen können.

In einer neuesten Steindruckserie Klemms vermag ich nichts Höheres als eine unnötig tiefe Verbeugung vor der Richtung Slevogt-Walser und ihrer Schule zu erblicken. Meisterlein um die großen Meister gibt es aber an Ort und Stelle, in Berlin, genug; es tut einem leid, ansehen zu müssen, wie ein wirklicher Könner so leichten Herzens das Eigene aufgibt, um dem berüchtigten ,,Zug der Zeit" zu folgen.

Carl Thiemann ist der Landschaft und den Ansichten treu geblieben: so nähern sich heute noch seine Arbeiten denen, wie sie Klemm anfangs auch schuf. Vielleicht ist er etwas starkfarbiger, gegenüber der harmonischen Abstimmung, die Klemm erstrebt. Seine Blumen, auf die er sich als Seitenstück zu Klemms Tieren legte, nähern sich für meinen Geschmack allzusehr den naturwissenschaftlichen Abbildungen (,,Ranunkeln

und Anemonen", „Tulpen", „Amaryllis"). Sonst aber hat er viele schöne Blätter geschaffen; ich nenne: die „Münchener Straße in Dachau", „Grunewald-See", „Dachau, Vorfrühling", „Winter in Amsterdam", „Blick auf Venedig", „Verschneite Windmühle" und „Am Molo, Venedig".

Neben den Farbenholzschnitten dieser beiden Künstler haben wohl jene Heine Raths die größte Verbreitung gefunden. In ihnen herrscht ein viel stärkerer Japanismus vor, d. h. nicht die plumpe Nachahmung, noch auch die wissenschaftlich korrekte Anlehnung der Neuzeit, sondern vielmehr jener Japanismus, der vor nun etwa vierzig Jahren zuerst Pariser Künstlerkreise berührte und der in Whistler vielleicht seinen Höhepunkt gefunden hat. Es ist die Erhebung der feinsten, geschmackvollsten Farbensinfonie zum ausschlaggebenden Faktor des Kunstwerkes. Japanisch ist auch die Neigung, das Blatt druckmäßig nicht ganz ausgeglichen durchzuführen: europäisch aber, in die zart abgetönte, weiche Harmonie einige unvermittelte, stärkere Akzente durch ein lustiges Grün, ein leuchtendes Rot, überhaupt durch einen pikanten, hervortretenden Farbenfleck, zu bringen.

„Unter der Brühl'schen Terrasse" und „Im Zwinger, Dresden", ferner „Verschneit" und der „Pont royal, Paris" sind vier von Raths schönsten Arbeiten. Von letztgenanntem Blatt muß man suchen, einen zweifarbigen — nur grau und schwarz — Abdruck zu erwerben. Diese sind noch suggestiver als die bunten.

Dann sind noch Raths Blumenstücke hervorzuheben: „Phlox", „Skabiosen", „Skabiosen am Fenster". Als Farbenzusammenstellung, als Linienbehandlung und auch in der Beachtung des Details richten sie sich nach dem fernasiatischen Schönheitsideal. Die Liebe zum Detail nimmt hier eine so ganz andere Gestalt an, wie beim europäischen Zeichner, der Blumen als naturwissenschaftliche Objekte zeichnet. Sie bietet auch die gewissenhafte Beschreibung, aber ohne die langweilige Trockenheit.

Rath hat übrigens auch viele Farbensteindrucke geliefert („Abendruhe", „Nordisches Fischerstädtchen" — ferner „Herrenalb", „Vollmond", „Abendgewitter", „Blick auf Stockholm"). Wenn sie weicher, ja weichlicher als die Holzschnitte sind, so mag das gern der schwächlicheren Technik zur Last fallen, die namentlich beim Farbendruck nur zu leicht in die Rolle der Verführerin verfällt.

Mit ihrer „Außenalster" (S.* 4) ist Frau Henriette Hahn ein äußerst glücklicher Wurf gelungen, den sie nicht nochmals zu wiederholen vermocht hat. Bei der Abendlandschaft „Holsteinisches Dorf" (S. 6) z. B. ist die Farbenharmonie durchaus nicht

* Gustav Schiefler: Verzeichnis der Hamburger Künstler: siehe oben.

erreicht, und in dem viel zu großen ,,Schwanenwiek" muß man die durch den Nebel gesehene Sonne für gänzlich verfehlt ansprechen. Die ,,Außenalster" aber, eine Sinfonie in hellem Blau, verrät sehr feinen Geschmack und ist als Druckleistung, mit Wasserfarben in japanischer Technik gearbeitet, ganz ausgezeichnet ausgefallen.

Eine richtige kleine Schule von Farbenholzschnittmeistern hat sich in München eingestellt. Die großen Geister fehlen darunter, der mittlere Durchschnitt aber ist gut: die Leistungen ziemlich gleichmäßig. Japan wird einem mit dem etwas derberen Münchener Temperament durchwachsen vorgesetzt. Das Resultat ist übrigens weit annehmbarer, als man aus der nüchternen Feststellung der Tatsachen, wie sie der eben gelesene Satz bietet, schließen würde. Es genügt, wenn ich drei Namen hervorhebe: wer sie gesammelt hat, hat die ganze Richtung vertreten, denn weitere Namen — wenn sie auch an sich keinen schlechteren Klang als diese drei haben sollten, — bringen nichts eigentlich Neues hinzu.

Von Hans Neumann jr. nenne ich: ,,Auf der Terrasse", ,,Talfahrt", ,,Am Meer", ,,Im Walde", ,,Vorfrühling", ,,Im Boudoir", ,,Venezianische Gondeln" und ,,Winter".

Martha Cunz bringt eine besondere Wirkung heraus, indem sie auf den Umriß ganz verzichtet und nur, plakatmäßig, in glatten Flächen druckt. Ihr Bestes gibt sie im Landschaftlichen der Gebirgswelt: ,,Graustock und Titlis", ,,Triftgletscher", ,,Frühlingstag". (Ähnlich, aber noch geistreicher die Naturerscheinung in ein Spiel von Farbflecken auflösend, arbeitet Gustav Bechler: ,,Die Sonnenseite", ,,Scheidender Winter", ,,Es wird aper", ,,Zur Mahdzeit".) In Darstellungen wie ,,Auf der Messe" ist sie den schwierigen Beleuchtungsproblemen, die sie anschneidet, nicht so ganz gewachsen: sie gehen nicht in harmonischen Zusammenklängen auf.

Koloristisch am deutschesten und empfundensten wirkt vielleicht Daniel Staschus: ,,Bach zwischen Bäumen", ,,Bachlandschaft: Spätsommer", ,,Altes Stadttor", ,,Wasserstraße in einer Stadt". Von ihm lassen sich die Fäden zum mindesten ebenso leicht zu dem alten Helldunkelholzschnitt, wie zum japanischen Farbendruck spinnen. ,,Die Bachlandschaft, Spätsommer" könnte auf dem gleichen Weg entstanden sein wie die Blätter von Henneberg, auf den ich etwas weiter unten gleich zu sprechen kommen werde.

Abseits von den übrigen Münchenern, wie überhaupt von allen anderen Farbenholzschnittkünstlern stand Frau Gusty von Becker, von der ich seit fünf Jahren keine neuen Arbeiten gesehen habe, die aber damals fast das Eigenartigste und Bestrickendste lieferte, was es auf diesem Gebiet gab. Sie druckte auch mit Wasserfarben, nicht flächig, mehr in einer andeutenden, anreizenden Weise, wie etwa Raffaelli es in der Kaltnadelradierung



Gusty von Becker Sommer

tat. Dabei „gerinnt“ ihr die Farbe in den Umrissen und an den Grenzen der Schneideflächen. Mag das nun von einem Mangel an Übung und Geschicklichkeit herrühren, jedenfalls gibt es ihrem Werk eine äußerst pikante, besondere Note, die das Eigenartige ihrer Formenanschauung wesentlich unterstützt. Frau von Becker hat gemeinsame Züge mit Guys oder Conder, ohne deren unangenehme, perverse Seiten. Zudem ist diese Art dekorativer Auflösung der Naturformen, dieses ornamentale, tänzelnde Spiel in der Hand einer Frau im voraus zu glücklicherer Wirkung bestimmt als in der von Männern, bei denen selbstverständlich das leicht weibisch wird, was sonst weiblich wäre. Jedenfalls sind die Farbendrucke der Frau Becker etwas Außergewöhnliches, was der Sammler, wenn sich ihm Gelegenheit bietet, nicht unbeachtet liegen lassen wird.

Der „Sommer“ zeigt uns eine junge Frau in weiter, Biedermeier-ähnlicher Tracht, auf sonniger Wiese Blumen pflückend. Ein großer gelber Strohhut beschattet ihr Gesicht mit violetten, von Licht und Hitze flimmernden Tönen. Die leichten Farbenakzente sind trefflich wiedergegeben. Auf dem „Windstoß“ ist die Zeichnung lustig und keck: mit feiner Kraft wird durch wenige Striche der Charakter und die Lebensepisode angedeutet. Prächtig anschauungsvoll ist die Darstellung als Angabe eines Sturmwindes, und eine lebhafte Freude an dem Nichtalltäglichen, dem Frappierenden spricht aus dem Blatt. „Im Mondschein“ bringt die Dunkelheit die nicht dunkel, den Nebel der nicht vertrübend ist. Es ist die merkwürdige, fast magische Beleuchtung, die wir im Theater erleben können, wenn wir mit halbgeschlossenen Augen auf die Bühne blicken. In den „Lampions“ erfreut uns ein prägnantes Formengefühl. Da ist nichts plattgefällig, sondern ein Mensch steckt dahinter, der sich für etwas Ungewöhnliches, Ernstes interessiert. Das Blatt bringt uns eine feine Sinfonie in Schwarz und Grau. Die Mollstimmung wird

uns gerade erst recht merklich durch einige hereingeschneite Durterzen, wie z. B. das blasse Karnat des Gesichts mit dem Purpur des Mundes oder das Gelb mit dem Rot der Papierlaternen. Ich nenne noch weiter die Blätter „Im Zwielicht", „Alter Pavillon", „Frühnebel" und „Die Baumgruppe".

Auch in Wien gibt es eine kleine Schar von interessanten Farbenholzschnittlern, voran Karl Moll und Hugo Henneberg. Letzterer kommt von der „Liebhaberphotographie". Er ist einer der bekanntesten Techniker des „Gummidrucks" und weiß durch Überbeleuchtung, durch abgedecktes Kopieren, durch unscharfes Einstellen und was die Tricks alle sind, der Naturphotographie das „künstlerische" Aussehen zu verleihen. Von diesen Versuchen rührt auch seine Ästhetik des Farbenholzschnitts her: eine Auflösung nicht so sehr in Flächen, wie in durchleuchtete Schatten und gedämpfte Lichtfelder. Von einem anderen Punkt wird ausgegangen: das Ziel liegt aber doch wieder nahe beim Japanismus und auch hier ist „riesig geschmackvoll" die Bezeichnung, die uns am nächsten liegt. Vieles ist einfarbig und mehrtönig, wie die alten Helldunkelschnitte des 16. Jahrhunderts. Ich nenne: „Ansicht von Engen", „Motiv bei Kempten", „Motiv bei Lundenburg", „Katwijk" und „Waldwiese".

Moll begnügt sich meist mit noch weniger Farbe und bleibt oft nur schwarz-weiß. Er hat alte Biedermeierwinkel in Wien hervorgeholt, die er gemütvoll auffaßt und mit kerniger, die Entstehung des Blattes offen und schön verratender Technik hergibt. „Hohe Warte: Therese Krones Haus", „Hohe Warte in Wien: Winter", „Belvedere, Wien", „Kirche in Heiligenstadt", „Brückenhäusl in Wien", „Hohe Warte: Weg an der Mauer", „Das Moserhaus in Wien", „Das Körnerhaus in Döbling-Wien".

Josef Stoitzners Alpenbilder sind ganz vorzüglich als Anschauung, Technik und — wodurch sie am leichtesten ansprechen — als Erinnerung an die Naturvorlage. Keineswegs realistisch durchgeführt gelingt es ihnen doch am besten und stärksten, uns an Erlebtes zu gemahnen. Wir atmen gleichsam die klare, frische dünne Luft, wenn wir seine Winterhochlandsdarstellungen schauen, und bei ihm wird uns der blendende, trockene Schnee mit seinem bläulichen Schatten, die weiche und doch karge Alm, die ewig formenwechselnde, unendlich reiche Bergesflanke lebendig wie bei keinem anderen. („Almhütten im oberen Pinzgau", „Winter im Hochgebirge", „Verschneites Tal".)

Wieder ein Abseitsstehender ist auch unter den Österreichern der interessanteste, eben weil er von allen anderen abweicht: Carl A. Reichel, ehemals ein Arzt. Das Holz als technischer Träger der Wirkung spielt bei ihm eine ganz andere, viel geringere Rolle, wie es sonst üblich ist. Namentlich verliert sich völlig der Eindruck des Formenschnitts.

Auf den ersten Blick, etwa unter Glas gesehen, könnte man meinen, gemalte Originale vor Augen zu haben. Er bietet uns einen der seltenen Fälle, in denen mutwilliges Abweichen von dem anerkannten, erprobten, stilistisch geklärten Weg gut angeschlagen ist, dank der Persönlichkeit, die dahintersteckt. Die wirksamen Aktiva, die dieser Persönlichkeit zu Gebote stehen, sind nicht eigentlich graphischer Natur: sie sind vielmehr allgemein-künstlerischer Art — ein Sinn für vollautende, tieftönende Koloristik. Andererseits ergeben sie sich aus dem individuellen Erleben, und haben in diesem Fall eine Art des Sehens zur Folge gehabt, die wissenschaftliche Kenntnisse in den Dienst eines künstlerischen Vortrags stellt. Die ganz besondere Weise, etwas Charakteristisches aus dem Akt herauszuholen, wie es in den Blättern Reichels geschehen ist, konnte, glaube ich, nur dem Anthropologen und geschulten Naturgelehrten gelingen. Wunderbar ist, daß er sich nicht aufs Pathologische einläßt und daß er, was er weiß, nicht seiner selbst wegen vorträgt, sondern nur um dem grünenden Weinlaubkranz der ewigen Schönheit ein neues Blatt einzuflechten. Seine ehemaligen Kollegen werden den physischen Habitus eines jeden Mädchens, das Reichel zeichnet, klarer erkennen, als sie es in der Arbeit irgendeines anderen Künstlers erkennen werden. Aber das zu erreichen war nicht der Zweck seiner Leistung; es wirft ihr nur ganz leicht ein feines Geschmeide über, das den Stempel Reichelscher Provenienz trägt.

Das schönste Blatt, das ich von Reichel kenne, stellt ein am Boden kniendes „nacktes Mädchen" dar, das sich mit dem linken Ellbogen auf einen Stuhl stützt. Dunkelkarmoisin, graubraun, helle Fleischfarbe und das Grün des Stuhls geben einen prächtigen Akkord ab. Ganz wundervoll ist das Seidigweiche der Haut gelungen. Bei einem anderen am Boden hockenden „Mädchen" bilden bordeauxrot, fahlbraun und dunkelfleischfarben den wohltuenden Dreiklang. Ein drittes „Mädchen" sticht mit ihrer fast rotbraunen Haut fein von dem blauen Hintergrund ab. Auf den „Landschaften" haben die Farben mitsamt einen fast perlmutterartigen Glanz.

Ein nach Dresden verschlagener Wiener ist Leonhard Fanto, dort bekannt als einer unsrer allerersten Theaterkünstler, bei dem sich fachmännisches Wissen und erlesener Geschmack zusammengefunden haben. Der feine Farbensinn ist auch das Hauptmerkmal und zugleich die Triebfeder der Fantoschen Holzschnittkunst. Er ist nun wieder einer, bei dem wir mit großer Befriedigung das Element des Herumtastens vermissen. Fanto ist aus zwingendem Drang zu dem Holzschnitt gelangt, hat nie durch Experimente einen abgekürzten Weg zur Schönheit gesucht, sondern seine Technik von Anfang an den besonderen Stilgesetzen des Messerschnitts unterworfen, die aus dem Holzschnitt-



Leonhard Fanto Dalmatiner



Leonhard Fanto Dalmatinerin

bild eine Linienkonvention herausentwickelt haben, bei der der Kraftentfaltung, der Breite und der großen Einfachheit ausgesuchte Möglichkeiten geboten werden. Innerhalb dieses Stils gelang ihm aber noch die Anwendung feinster Farbenempfindung, die nicht weniger überlegt und abgestimmt ist, weil sie sich nicht eben aufdrängt. Bislang schuf er fast nur Einzelfiguren, slovakische und dalmatinische Typen, deren Farbenfreudigkeit in der Kleidung bekannt ist, eine Vollfarbigkeit, die unter der Sonne jener Landesstriche ganz anders zur Geltung kommt, als es bei uns der Fall wäre. So wirkt denn auch ein Fantosches Blatt mit den in die pralle Sonne gestellten Figürchen, deren Rot, Blau und Gelb, vor allem deren grelles Weiß der Leinenhemden mit den in der Luft zitternden violettblauen Schatten fast schreiend hervortritt, höchst frappierend. Und doch sind diese Naturlaute sozusagen durch eine feinfühlige Meisterhand gedämpft, harmonisiert und zu einem Akkord von eigentümlicher Klangfarbe zusammengestimmt, zu einem ruhigen Gesamtbild zusammengehalten worden.

Die Ruhe des Eindrucks wird durch die Art der Zeichnung gefördert, die sich der

denkbar einfachsten Mittel bedient. Die Haltung der Figuren und ihre monumentalen Stellungen sind mit hervorragendem Können fest und bestimmt wiedergegeben. Bei der Modellierung des Karnats wird, wie beim Plakat, auf die tätige Mitarbeit unsres durch Stichworte gereizten Auges gerechnet. Jedoch selbst bei dieser andeutenden Manier wird der Ausdruck trefflich bezwungen: aus den Gesichtern können wir die Charaktere herauslesen. Ausgezeichnet ist z. B. auch das Blinzeln in der blendenden Sonne wiedergegeben. — Fortschreitend ist der Künstler immer mächtiger und wirkungsreicher in der Farbe geworden. Die Dalmatiner in ihren roten Mänteln sind ganz prachtvolle Leistungen. Auch wo ihn der Vorwurf zu einer gewissen Buntheit zwang, z. B. in dem Holzschnitt der „Grete Wiesenthal", die ungarische Rhapsodie tanzend, findet sich Fanto glücklich mit dem Problem ab. Die stärksten Blätter bleiben aber die, auf denen zwei, höchstens drei Farben die Macht des ungebrochenen Pigments zur Geltung kommen lassen. („Mädchen aus Gaya", „Mährische Zigeunerin", „Mädchen aus Hradisch", „Mädchen aus Velka", „Bauer aus Ragusa", „Bäuerin aus Jaroschau", „Vor der Kirche in Gaya", „Dalmatiner nach rechts sitzend", „Dalmatiner, Dreiviertel-Figur, stehend", „Dalmatinerin" usw.)



Dora Seifert Japanische Puppen

In Dresden ist auch Dora Seifert tätig, der wir eine Anzahl schöner Farbenholzschnitte verdanken. Besonders gelangen ihr einige landschaftliche Blätter, die zu dem Farbenfrischesten gehören, was ich auf diesem Gebiete kenne.

Neuere Arbeiten, wie z. B. „Kähne auf der Mottlau", „Mädchenkopf" sind fein, tieftönig in den Farben abgewogen und erfreuen durch die treffsichere Zeichnung. Es ist nichts schablonenhaft und leichthin gemacht an diesen Farbendrucken; jeder erhält dadurch, daß man die erneute, aufrichtige Anstrengung bei jeglichem Versuch durchsehen kann, einen besonders intimen, autographen Charakter.

Mit dem Hinweis auf die Farbenholzschnitte von Fräulein Geibel in Weimar schließe ich das Kapitel. Ihre Blätter haben über den künstlerischen Wert hinaus noch ihre gegenständliche Bedeutung, denn sie hat in zwei größeren Folgen, einige der für die deutsche Kultur wichtigsten Stätten, — das „Goethe-Haus“ und das „Wittumspalais“ — für die Nachwelt in wirkungsvollen Wiedergaben festgehalten. Im Druck läßt sie allerdings den jeweiligen Zufall stärker mitspielen als die meisten ihrer Kollegen: auch liebt sie die lebhafte Fleckenverteilung beinahe bis zur Unruhe, was aber wohl eine Folge der gewählten Vorwürfe ist, deren überreiches Detailgewimmel sie ja beachten mußte, wenn sie nicht den Wert ihrer Blätter als Tatsächlichkeitsschilderungen preisgeben wollte. Ein besonderer Mut läßt sie vor den schwierigsten, manchmal geradezu undankbaren Aufgaben nicht zurückschrecken. Die scheinbar sehr trocken aufgetragenen Farben verbinden sich zu hellen Harmonien, und es ist ganz besonders hervorzuheben, daß sie sich von Japan freigemacht hat und ganz auf eigenen Wegen wandelt. Neben den obengenannten führe ich noch einige schöne „Schneelandschaften“ und eine feine Darstellung des Inneren der „Bibliothek zu Weimar“ an.



Margarete Geibel — Wohnzimmer im Wittumspalais zu Weimar



Seymour Haden — Am frühen Morgen, Richmond

GROSSBRITANNIEN

EINLEITUNG

Von einer Vorgeschichte der englischen modernen Radierung im 19. Jahrhundert kann man kaum reden. Im Lande selbst wird den etwa siebzig Platten Turners eine bedingungslose Verehrung entgegengebracht, die sie in uns nicht erwecken können, da wir nie in gleicher Weise unter den fast hypnotischen Bann seiner Kunst gelangen können wie seine Landsleute. Für unsere Betrachtungen in diesem Buch scheiden sie eigentlich von vornherein aus, weil sie gar nicht als selbständige Radierungen gedacht waren, sondern nur als die vorbereitenden Umrißplatten für die Schabkunstarbeit anderer, und zwar berufsmäßiger Reproduktionsstecher.

Auch Girtin und Wilkie besitzen kaum noch aktuelles Interesse für unsere Sammler, der eine wegen seiner Sprödigkeit, der andere wegen der fremden, genremäßigen Haltung seiner ganzen Kunst überhaupt. Dieses Interesse steht höchstens Andrew Geddes zu, der in einigen Kaltnadelarbeiten wirklich dem Empfinden unserer heutigen Zeit nahetritt. Von ihm und auch von Keene war schon oben die Rede.

Im ganzen aber kann man sagen, daß die moderne Radierung Englands erst mit den Werken jener Leute anfängt, von denen die ältesten heute, an dem Tage, an dem ich dieses schreibe, noch nicht zwei Jahre tot sind. Erstaunlich ist die Reichhaltigkeit der Ernte, angesichts dieses Umstandes, und nicht minder erstaunlich die hohe Qualität des Durchschnitts. In der Tat: nicht nur durch die äußere Menge des Gebotenen wirkt die

neuere Graphik Englands, sondern ebenso durch die innere Einheitlichkeit. So viele Namen, so viele Gesichter, und doch tritt uns hier, alles in allem genommen, nur eine Kunst entgegen. Diese Künstler können alle das Radieren und Steinzeichnen. Sie haben alle, so verschieden sie sich auch sonst erweisen, einen feinen Takt, eine richtige Empfindung dafür, was mit dem Mittel, das ihnen zur Hand ist, zu erreichen, was damit zu erstreben ist.

Nehmen wir die französische oder auch die deutsche Graphik: sie sind gewiß abwechslungsreicher, für manche Betrachter vielleicht lustiger. Aber nimmt man das Werk eines solchen Künstlers durch, wandelt man da nicht nur allzuoft unter Trümmern, ehe man zu etwas Schönem gelangt? Sind es nicht in zahlreichen Fällen Kinder ohne Lebenskraft, diese zum Teil pikanten Versuche, zum Teil amüsanten Einfälle, ebenso oft aber auch nur trivialen Mätzchen? Angesichts der eifrigen Hetzjagd nach dem Neuen überkommt dem ruhigen Betrachter immer wieder die Mahnung, wir leisten noch nichts, wenn wir eine Sache anders als die Vorgänger machen: wir leisten erst etwas, wenn wir sie besser machen!

Dieser Grundsatz scheint die englische Radierung zu leiten.

Daher treffen wir wohl weniger Überraschungen in ihr, denn die Künstler haben die richtigen Pfade erkannt, und weichen nicht, der bloßen Sensation halber, von ihnen ab. Daher ist aber auch der Durchschnittsstand dieser Kunst ein so ungewöhnlich hoher. Auf dem Pfad, auf dem sie fortschritten, fehlen die mißglückten Versuche, die Spielereien und die ungelösten Widersprüche, die der Entwicklung schließlich doch nur einen etwas grotesken Abwechslungsreichtum verleihen. Diese Meister wollen im Alten neu sein, und wie endlich auch hierbei sich die Persönlichkeit unbeengt aussprechen kann, das geht einem auf, wenn man sich nacheinander in die tiefe, herbe, großlinige Kunst eines Legros, Holroyd und Strang, oder in die graziöse geschmackvolle Landschaftsauffassung eines Haden, Goff, Bone und Hall, in den mächtigen Schwung eines Brangwyn, Hankey und East, in die dramatische Kraft eines Cameron, in die erstaunliche Andeutungskraft und Pikanz eines Whistler, Roussel, Pennell und Watson, in die Phantastik der Gebrüder Detmold usw. vertieft.

DIE BEIDEN FÜHRER

Zweiundneunzig Jahre ist der Nestor der neueren englischen Radierung alt geworden, Francis Seymour Haden, der am 16. September 1818 inmitten der Großstadt das Licht der Welt erblickte. Einen Nestor nennen wir heute noch, während diese Zeilen geschrieben werden, Felix Bracquemond; einen Nestor nannten wir bis zum 1. Juni 1910, an welchem

Tage er verschied, Sir Seymour; und dies mit noch viel größerer Berechtigung, denn er war wirklich ein Führer. Die englischen Radierer verdanken ihm mehr als sie je zahlen konnten, und seinem Wirken ist es zuzuschreiben, wenn die englische Radierung nicht nur innerlich, als Kunst, reiner und stilvoller dasteht, sondern auch äußerlich, als Erfolg bemessen, eine Rolle spielt, die die festländische nirgends innegehabt hat.

Haden war der Sohn eines Arztes und selbst hochangesehener Chirurg, ehe er, im besten Sinne des Wortes, ein Dilettant in der Kunst wurde, d. h. ein Mensch, der sich ihr aus Freude und Liebe überantwortete, ohne die Nebenabsicht zu haben, mit ihrer Hilfe Geldgewinn einzuheimsen. Weder im guten, noch in einem anderen Sinne ist er Dilettant geblieben. Sein Werk hat ihn zum klassischen Vertreter der Kunst, zum Professionellsten der Professionellen gestempelt. In seinen letzten Lebensjahren, lange nachdem er aufgehört hatte schöpferisch tätig zu sein, posaunte er aus, er könne für die Echtheit von Drucken seiner Radierungen nicht einstehen, wenn sie nicht seinen Namenszug trügen. Tatsache ist, daß die Sitte, Drucke eigenhändig zu unterschreiben, sich erst eingebürgert hat, nachdem das meiste, was Haden radiert hat, schon längst erschienen war. Er hat denn auch zuletzt jeden Druck, der ihm vorgelegt wurde, unbeanstandet, nachträglich gegen eine Gebühr von einer Guinee unterzeichnet, und auf seine alten Tage damit vielleicht mehr Geld verdient, als seinerzeit mit dem Verkauf der Blätter selbst.

Auf einer italienischen Reise in den Jahren 1843—44 hatte Haden ein halbes Dutzend Platten angefangen, dann aber war das Interesse für diese Arbeit wieder eingeschlafen. Sein um vieles jüngerer Schwager Whistler hat es wieder erweckt, und als Haden in dem ersten Jahre, in dem wir ernsthaft von seiner Radierertätigkeit sprechen können, mit sechzehn zum Teil hervorragenden Platten einsetzte, war er schon vierzigjährig.

Keppel, der Kunsthändler und Freund, hebt an Haden hervor, er wäre in seiner Verbindung von Künstler und Kunstschriftsteller schon bewunderungswürdig gewesen. Dazu käme noch eine andere, bedeutsame Eigenschaft: er sei seiner Natur nach ein homme d'affaires und ein Anführer — ein Führer von Künstlern, diese seltenste aller Erscheinungen — gewesen. Gewiß ist es auch diese letztere Eigenschaft, der er größtenteils seinen Ruhm verdankt. Es haben noch viele außer Haden prachtvolle Radierungen geschaffen, es gehörte aber sein persönlicher Wille, seine höchst eigene Energie und seine Bildung dazu, die Royal Society of Painter Etchers zu schaffen, die der Kunst der Nadel das nötige Relief in England gegeben hat.

Haden empörte es, daß die Royal Academy die Radierer stiefmütterlich behandelte und sie dem Prinzip nach von allen ihren Ehrungen ausschloß, während sie den lang-

weiligsten, ödesten Reproduktionsstecher verhätschelte. Er begann nun eine Fehde gegen dieses Gebaren, in der er zunächst über das Wesen des Reproduktionsstiches und der Originalgraphik Aufklärungen gab. Er sprach zu jener Zeit nur von der Malerradierung. Es kam ihm damals nicht darauf an, von Dürers hl. Eustachius als von einer Radierung, von Mantegna und Marc Antonio Raimondi als von Radierern zu sprechen und er streifte auch die Schabkünstler. Das Gewicht bei seinen Ausdrücken war eben auf den ersten Teil, auf das ,,Original" gelegt. Nun ließ er sich kleine Stellen aus einem berühmten reproduktiven Stich, Sharps ,,Heilige Familie" nach Reynolds, die die Behandlung des Vordergrunds, des Karnats, der Kleidung und des Baumschlags zeigten, auf Diapositive bringen und suchte als Gegenbeispiele entsprechende Stellen aus Werken von Rembrandt, Dürer und Van Dijck. Damit ausgerüstet hielt er Vorträge, in denen diese riesig vergrößerten Lichtbilder selbst dem Dümmsten klar machten, daß auf der einen Seite maschinelle Handhabung, das Befolgen bedeutungsloser Rezepte, kurz die ödeste Unmanier vorherrschte, während auf der anderen eine vom Geist und freien Willen geführte Linienführung den Einklang mit dem Naturvorwurf herstellte. Mit dieser Vorlesung zog Haden verschiedentlich herum: er hielt sie auch vor der Society of Arts am 30. Mai 1883, und in diesem Jahr erschien sie dann noch im Druck. Für die Fälle, wo er Lichtbilder nicht verwenden konnte, hatte er sich seine Proben auf riesige Tafeln vergrößern lassen.

Hatte er beim Publikum wohl den Erfolg, der seiner guten Sache sicher war, so konnte er die starre Akademie doch nicht erschüttern. Er gründete also die Gesellschaft der Malerradierer, erhielt ein königliches Privileg für sie und blieb bis an sein Lebensende deren Präsident, als welcher er in den Baronetstand erhoben wurde.

Der alte Herr — man nannte ihn alt, ehe er es eigentlich war, und das erste Mal schon, als sein späterer Schwager Whistler ihn sah, soll er von ihm schulmeisterlich behandelt worden sein — hat auch, nachdem er diese hervorragende Stellung erreicht hatte, das Streiten nicht aufgegeben. Seine Treffen mit Whistler, die sämtliche Beteiligte ja sogar einmal in ein Pariser Polizeibureau gebracht hat, sind hinlänglich bekannt. Auch für die Interessen seiner geliebten Royal Painter Etchers hat er noch manchmal eine Lanze brechen müssen, und zuletzt hat er sogar — leider! — gegen ihre Interessen gekämpft. Das war, als Herkomer seine berüchtigten Monotypien ausstellen wollte, wogegen die besten jüngeren Mitglieder Einspruch erhoben mit der richtigen Begründung, daß diese Blätter gar nicht Malerradierungen seien. Haden aber unterstützte Herkomer, was zum Erfolg hatte, daß die zwei stärksten unter den jüngeren Talenten, Strang und Cameron, die Gesellschaft verließen.

Aber Haden wußte wohl, warum er nicht länger den Rigorosen spielte, als den er sich in jüngeren Jahren gezeigt hatte. Hatte er doch selbst, nach langer Pause, Platten geschabt, die im Aussehen wenigstens den Herkomerschen Blättern ähnelten und unter denen sich sogar — Reproduktionen nach dem Gemälde eines anderen Meisters befanden. Noch auf der Höhe seiner Kraft hatte er einst feierlich von der Radierung Abschied genommen, und dieses Valet dadurch bestätigt, daß er seine Radiernadel dem New Yorker Kunsthändler Keppel zur Aufbewahrung übergab. Er sagte, seine Augen gestatteten ihm die Arbeit nicht länger. Aber er hat es doch nicht lassen können, und wenn die meisten Arbeiten nach der zehnjährigen Pause auch wohl Schabkunstblätter waren, so befanden sich ein paar wirkliche Radierungen immerhin darunter; die letzte stammt aus dem Jahre 1901 und wurde aus dem Fenster seiner herrlichen Besitzung Woodcote Manor, Alresford in Hampshire, radiert.

Dort hatte ich den Vorzug, ihn vier Jahre zuvor aufsuchen zu dürfen. Woodcote Manor stammt noch aus der Zeit der Königin Elisabeth. Unter einem Dach findet sich hier alles vereint, was zu einem kleinen Gemeinwesen damals für nötig erachtet wurde — von der Kapelle und dem kleinen vergitterten Käfterchen unterm Dach, in das gelegentlich der Hauspfaffe gesperrt wurde, damit er seinen geistlichen Gedanken besser nachgehen könne, bis herab zur gewölbten Braustube im Untergeschoß, wo jetzt die großen Demonstrationstafeln an Sir Seymours eifrige Propaganda für die Ehrenrettung der Malerradierer durch aufklärende Vorträge erinnerten. Vor dem Hause ist nur ein kleiner Teil des Grundstücks als Garten gepflegt; bald geht es in einen herrlichen Naturpark über, mit einzigartigen Rasenflächen, schönen Eichen, einzeln und in Gruppen, nur nicht wie bei uns zu massigem Gehölz vereint. Kühe und Schafe weiden bis fast vor die Tür: kurz die prachtvolle Landschaft bietet die dankbarsten Motive, ohne daß man sich von der Schwelle fortbewegen müßte. Kein Wunder, daß der Meister nicht widerstehen konnte.

Er sagte mir damals, zur Einführung in sein Lebenswerk: „ich habe stets versucht, an jede Platte frisch und neu heranzutreten, und jeden Vorwurf auf Grund der ihm eigentümlichen Seiten zu behandeln." So sehen wir auch, daß seine Blätter ein eigentliches, festumschriebenes Programm nicht aufdecken. Keppel gegenüber äußerte er einmal: „ich bin eigentlich nie ein richtiger Bücherleser gewesen — ich meine, daß ich dasjenige, was ich gelernt habe, am wenigsten aus Büchern gelernt habe. Mein ganzes Leben hindurch ist es stets mein Ziel gewesen, ein Beobachter, ein Forscher, einer, der eigene Gedanken hat, zu sein!" Auch das wollen wir uns gern durch seine Kunst bestätigen lassen. Denn es gibt kein auffallendes Band, was das eine Werk mit

dem anderen verbindet. Wohl können wir glauben, daß er tatsächlich ein jedesmal mehr oder minder bewußt darauf ausgegangen ist, künstlerisch zu forschen, ein neues Ziel zu erreichen. Wenn nun aber doch im großen ganzen Hadens Radierungen keine Überraschungen, keine erheblichen Abweichungen von ein und demselben Empfindungsideal, sondern vielmehr ein einheitliches Stilgefühl zeigen, so verdanken sie dies weniger seinem künstlerischen Willen, als seiner künstlerischen Schulung, und diese heißt — Rembrandt van Rijn.

Haden war der geborene Zeichner: schon als Arzt verfocht er die Verbreitung der Zeichenkunst und meinte, in dem Maße, wie er sich im Zeichnen vervollkommne, vervollkommne sich ein Chirurg in seinem Fach. Er hat ohne eigentlichen, lebenden Lehrer, seine Kunst der Radierung an Rembrandt erlernt. Keppel erzählt, daß Haden zu einem alten Kunsthändler ging, sich dessen Rembrandtmappe lieh, und sich nun damit oft bis tief in die Nacht hinein einschloß. Mit der Zeit wurde er selbst ein hervorragender Rembrandtsammler und ein Kenner, der der ganzen modernen Rembrandtforschung neue Wege gewiesen hat. Wichtiger aber noch war, daß er Strich für Strich angesehen und erklärt hat, daß er vor allem den Geist, der die Linien gerade so und nicht anders führen hieß, ergründete, wodurch das Stilgefühl Rembrandtscher Schwarz-Weiß-Kunst dermaßen ihm in Fleisch und Blut überging, daß es in ihm wie etwas Ursprüngliches wirken konnte. Er hatte ihn so nicht studiert, um ihn etwa nur nachahmen zu können, sondern nur um auf denselben Standpunkt zu gelangen, von dem aus das hehre Vorbild sich in das Gebiet des Schwarz-Weiß begeben hatte. Und das ist ihm wenigstens auf dem Gebiet der Kaltnadellandschaft gelungen. So gibt es denn auch für Haden keine Frage des Stils: nie versündigt er sich gegen ihn, wenn er auch selbstverständlich oft genug etwas weniger Gelungenes zustande bringt.

Mannigfaltigkeit zeichnet sein Werk nicht aus. An den paar Köpfen, die er schuf, ist nicht viel gelegen, höchstens an einem der Selbstbildnisse, und wer Figürliches von ihm haben will, der ist fast auf das eine Werk „Der Brief" (H.* 48), allerdings ein prachtvolles Blatt, angewiesen. In den übrigen Blättern sprechen die Figuren nicht entscheidend mit. Schließlich spielt auch in den sogenannten Ansichten Hadens, das Stoffliche fast noch minder eine Rolle, wie bei Whistler: die spanischen Blätter tragen ja z. B. gar keinen ausgesprochenen nationalen Charakter zur Schau. Es bleiben also übrig nur die kleinen Landschaftsausschnitte, die ihre Bedeutung, wie bei jedem großen Kunstwerk, nicht dem Inhalt, sondern der herrlichen Form verdanken.

Auf zweierlei Art offenbart sich des Meisters Können. Wenn wir solche Blätter wie

* H. N. Harrington: The engraved work of Sir Francis Seymour Haden Liverpool Kl. 4°. 1910



Seymour Haden — Die Schleuse von Egham

Egham (H. 15), Egham Lock (H. 16), Whistlers House, Old Chelsea (H. 54), Sawley Abbey (H. 148) vor uns haben, bewundern wir die offene Klarheit und Ruhe der Linie. Sie erinnern in vielem an die Blätter von Whistlers Thames Set, sind aber doch noch etwas frischer als diese, und Haden hält noch mehr mit seinen Mitteln haus. Der völlig weißgelassene Himmel bildet immer einen starken dekorativen Gegensatz zu der beredten, sich energisch vorwagenden Linie.

„Battersea Reach" (H. 50) in einem tadellosen Druck, ist ein vollendetes Meisterwerk mit eigenem Beleuchtungsreiz. Das grelle Licht und die tiefen Schatten sind weniger durch Anhäufen als durch kräftig breites Ätzen der Linie erzielt: der Himmel und der Fluß bleiben fast im blendenden Weiß; durch die Grenzmauern vorn wird der Ausschnitt geschickt zum Bild abgerundet. Soweit man von Komposition bei einem derartigen Naturmotiv sprechen darf, besteht sie in dem Neigen der Silhouette, in einem langgezogenen Schwung herab bis zum fernen Horizont. Der Naturalist mag Farbenwerte vermissen: der Graphiker wird von der glänzenden Schwarz-Weiß-Dekoration entzückt sein. In dem Blatt „Twickenham Church" (H. 107) behandelt Haden die Landschaft in Lichtinseln, nicht unähnlich den frühen Klingerblättern: dagegen setzt er das Laub viel freier als dieser ein. Fesselnd ist der Hund auf dem Floß vorn. Sieht man ihn scharf

an, so erscheint er fast unverständlich: richtet man den Blick auf den künstlerischen Mittelpunkt des Bildes — die Ortschaft hinten — so wird aus dem scheinbaren Linienspiel der Peripherie auch ganz deutlich ein Hund. Das ist wirklich graphische Kunst!

Technische Mätzchen hat Haden von jeher verschmäht. Es ist gar nicht genug zu preisen, wie günstig sein Beispiel, immer mit den einfachsten Mitteln, dem schlichten Linienschwarz und Papierweiß zu arbeiten, auf die übrigen englischen Radierer gewirkt hat. Sie konnten von ihm lernen, daß man nicht braune oder gar rote Druckerfarbe und verwaschene Töne benötigt, um „Stimmung" auf die Platte zu zaubern. Wie wunderbar „farbig" ist seine saftige, tiefgeätzte Linie in „Firs, a study" (H. 126), die dem Papier ordentlich einen lebhaft leuchtenden Anstrich verleiht.

Aber noch schöner ist der Erfolg, den Haden erreicht mit der Kaltnadeltechnik in solchen Blättern wie „Early Morning, Richmond" (H. 22), „A sunset in Ireland" (H. 51), „The towing Path" (H. 76), „Horsley's Cottages" (H. 101), „Windmill Hill No. 2" (H. 164), „Nine Barrow Down" (H. 167) und „Challow Farm" (H. 175). Sie weisen wundervolle Gegensätze zwischen den hellen Lichtflecken auf Baumstämmen, Laub und Boden und dem tiefen Dunkel des Waldesschattens auf. Diese starken Kontraste, namentlich solche sammetnen, tiefen Schatten, kennt die Natur nicht, aber sie sind ja auch nicht aus einer Naturanschauung heraus geboren, sondern aus dem feinen Verständnis für die Reize der Technik hervorgegangen. Man genießt sie mit der Freude, die man an jeder Leistung hat, in der sich die verständig geleitete Übermacht der Hand über das Objekt offenbart, in der der Mensch zeigt, was er mit feinem Gefühl noch über das Vorbild der Natur hinaus schaffen kann. Bei Blättern, wie „The little boat house" (H. 177) und „The Cabin" (H. 170, mit der Hundehütte vorn l.) möchte man sagen, daß selbst Rembrandt eine idealere Gratanwendung nicht kennt. Geschickt ist es auch und geschmackvoll, wie Haden hier die Bezeichnung anbringt, mit der er übrigens fast immer äußerst vorsichtig umgeht. Die lockeren Striche scheinen beim ersten Anblick fast zur Andeutung des Vordergrundes zu gehören. Nur beim näheren Zusehen erkennt man, daß es sich um einen Namenszug handelt.

Wer sich diese Blätter oder wenigstens einige davon verschaffen kann, hat zweifellos das Beste von der Kunst Hadens in seinen Besitz gebracht. Eifrige Sammler werden sich, wenn sie ihnen geboten werden, auch nicht solche Blätter entgehen lassen wie „Cardigan Bridge" (H. 67), „Sunset on the Thames" (H. 93), „Erith Marshes" (H. 113), „Opposite the Inn, Purfleet" (H. 140), in denen sich Haden mit der schwierigen Aufgabe der Himmelbehandlung befaßt. In ihrer fast rücksichtslosen, unumwundenen, durchaus energischen Führung der Linie erinnern diese Blätter etwas an Jongkind.



Seymour Haden — Sonnenuntergang in Irland

Manchmal hat Haden sich auch mit der Kunst des Deckens abgegeben. Ein feines Beispiel davon bietet ,,A Water meadow" (H. 21), in dem die mit Feuchtigkeit durchsättigte Atmosphäre und die Luftperspektive überhaupt in nicht zu übertreffender Weise zur Geltung gebracht werden. — Nun muß ich noch anführen ,,The Keep" (H. 168), ,,Cowdray Castle with Cows" (H. 220), ,,A Backwater" (H. 178), ,,Encombe Woods No. 2" (H. 219), ,,Wareham Bridge" (H. 176), ,,An Essex Farm" (H. 155) und ,,The latest Tree" (H. 225).

Den genannten gegenüber finde ich die drei ,,Hauptblätter", ,,Breaking up of the Agamemnon" (H. 145), ,,Windsor" (H. 199) und ,,Greenwich" (H. 207) eigentlich nicht ganz glücklich. Das Format und der offensichtliche Wunsch ,,Hauptblätter" zu schaffen, lasteten etwas auf dem Künstler und scheinen mir ihn weniger frei gemacht zu haben. Auch ist er nicht bis zu einer eigenartigen Konvention für die Architektur gedrungen, und diese Bauten, einfach in derselben Art wie Wald und Wiese behandelt, entbehren des spezifischen Charakters. Aber auch ohne diese drei, und vor allem ohne die Blätter in Flächenmanier, kann der Sammler Hadenscher Kunst, wenn es ihm nur gelänge, die anderen von mir angeführten Radierungen zusammenzukriegen, sich eines gar köstlichen Schatzes erfreuen. — — —

Geradezu als Antipode zu Seymour Haden tritt uns der Künstler Legros entgegen.

Er ist kein Forscher: er hat wohl auch Rembrandt angesehen, aber er hat ihn nicht studiert, um sein Geheimnis zu ergründen. Mit dem jenseitigen sechsten Sinn des Genies hat er dieses Geheimnis sogleich und unbewußt empfunden und hat sein ganzes Schaffen auf dieses Gefühl eingestellt. Er sucht nie etwas Neues im Vorwurf, sondern zwingt jeden Vorwurf, seinem Gefühl untertänig zu sein, so daß alle seine Werke miteinander dieses eine große Gefühl verkünden müssen.

Wer vor einem Werke Legros' sich als Hauptaufgabe die Frage stellt, was hat Legros aus diesem Vorwurf gemacht? — der wird den Meister nie verstehen können. Er muß sich fragen, wie hat er seine Mittel zur Geltung gebracht? Legros geht nie von dem Standpunkte aus, dieses oder jenes, sei es auch in noch so persönlicher Auffassung, wiederzugeben. Er will immer von neuem seine Überlegenheit in der Anwendung der Mittel zeigen. Für ihn ist die Kunst eben in allererster Linie Können. Das andere gilt ihm nur als Begleiterscheinung. Der Kern der Kunst besteht für ihn darin, den Meißel so zu gebrauchen, wie er gebraucht werden muß, die Radiernadel so zu führen, wie sie geführt werden muß, mit Pinsel und Farbe zu hantieren, so wie mit Pinsel und Farbe hantiert werden muß. Die Stilreinheit — die folgerichtige Ausnutzung der jeweiligen Mittel, ohne Zwang, aber dann auch bis zur höchsten Leistungsfähigkeit — das ist ihm alles. Was es darüber noch weiter gibt, die Durchsetzung der Naturanschauung mit einer persönlichen Note, die Ordnung der Komposition unter ein eigenes Gesetz, die Stimmung des Kolorits auf einen besonderen Ton, das unaufdringliche Einflechten monumentaler Gedanken — das kommt für ihn erst in zweiter Linie.

Das ist die esoterischeste Auffassung der Kunst. Der gewöhnliche Laie sucht im Kunstwerk nur die Natur; der Verständige sucht vielmehr den Künstler. Wer aber sucht nur die Stilreinheit? Ist es die esoterischeste, so ist es aber auch die höchste. Sie steht jenseits vom Gut und Böse der Kritik. Rembrandts Kunst wurde im Wandel der Zeiten ein Menschenalter hindurch verlacht, wie Dürer zeitweilig verkannt, Velaquez und Hals verachtet wurden. So wird es auch Millet ergehen, und Manet und all den Großen unserer eigenen Zeit. Denn sie hängen mit zu vielen Fasern ihres Schaffens am Tage, und ihr Werk wird leiden müssen, wenn die hochanstrebende Woge ihrer Glücksstunde beginnt sich im Sande zu verlaufen. Wer aber seine Kunst auf die Stilreinheit im Gebrauch der Mittel stellt, löst sie vom Gesichtspunkt des Tages los und hebt sie auf das Postament der Ewigkeit. Denn die Mittel bleiben sich gleich. Spätere Geschlechter haben es in der Hand ebenso wie die früheren, zu prüfen und zu erkennen, ob bei ihrer Anwendung das Können sich mit dem Wollen restlos deckte.

Inwiefern Legros' Kunst nach dieser Richtung zielt und inwiefern ihm die höchste Stilreinheit gelingt, dafür bieten seine Radierungen das blendendste Beispiel.

Es ist neuerdings des öfteren, sogar von selbstschöpferischer Hand, die Trennung der verschiedenen Kunstgattungen vorgenommen worden, und ihre gegenseitigen Grenzen wurden abgesteckt. Wie stets, sobald man über die Kunst theoretisierte, fand man in jeder Übung ein Wesentliches und man wurde sich darüber klar, daß die Übung um so schlackenloser sei, je ungehinderter dieses Wesentliche zum Durchbruch gelangt. Was das Wesen der Radierung ausmacht, ist ja oft nachgewiesen worden, und zwar daß im letzten Grunde für die Kunst der Nadel die Stilbildung in der Pflege der reinen Linie liegt. Kein anderes Werkzeug kann die abgeschlossene, einheitliche Linie erreichen — bei der Feder fehlt das Gleichmaß, die Kreide ergibt nur einen porösen Strich, der Stichel läßt sie an den Enden spitz auslaufen und verleiht ihr überdies einen ablenkenden Glanz — kurz, in ihrer herben Einfalt bezwingt sie allein die Radiertechnik. Daraus ergibt sich, daß sie einzig und allein die Linie pflegen sollte. Denn nicht mit den Reizen der Geschwister wetteifern mag jede Kunst, sondern nur das entfalten, was sie allen andern voran hat, was nur sie allein bieten kann.

Kein Meister ist darin größer gewesen wie Legros. Aber ich wiederhole es, man muß nicht zunächst sich von der Beziehung des Künstlers zum Vorwurf — von der Auffassung der Natur also — man muß sich von der Beziehung des Künstlers zu seinem Handwerk, von dem Stilgefühl ergreifen lassen wollen. In letzter Instanz ist seine Kunst die Kunst der gewaltigen, monumental selbständig gewordenen Linie. Wie er ihr Kraft und Freiheit zu verleihen weiß, daran müssen wir uns vor allem erheben, und wir müssen bewundern, wie er, kleinliche Rücksichten auf Naturtreue stolz verschmähend, sie zur Geltung bringt, indem er es z. B. wagt, auf einer Landschaft verschiedene Gründe mit ein und derselben Strichlage in Schatten zu legen.

Man hat Legros gelegentlich daraus einen Vorwurf machen wollen, daß er nicht „neu" sei: man hat bei seinen Plaketten an Pisano, bei seinen Zeichnungen an Tizian und Poussin, bei seinen Radierungen — nebenbei gesagt, ziemlich unberechtigterweise — an Rembrandt erinnert. Wer so wie er die Kunst erfaßt, für den gibt es kein „alt" und kein „neu"; für den gibt es in der Kunst nur das Erreichen und das Mißlingen. Es ist noch kein Verdienst, eine Sache anders zu machen wie der Vorgänger, man muß sie mindestens ebensogut oder besser machen! Und besser als der Beste — wie soll man sich das denken? Gegeben der Wunsch, eine Plakette zu schaffen und das Werkzeug dazu, gegeben der Wunsch, eine Radierung zu schaffen und das Material dazu, — wenn



Alphonse Legros — Totentanz: Der Auszug

Pisano das eine, Rembrandt das andere mit einer gewissermaßen logischen Folgerichtigkeit, die kein Versehen macht, keine Möglichkeit unbenutzt läßt, verwirklicht hat, ist das ein Grund, weshalb spätere Künstler von dem wahren, richtigen Weg abweichen sollen? Niemand wird es wagen zu verneinen, daß Legros trotzdem so viel von dem eigenen Ich in sein Werk bringt, daß es stets auf den Augenblick als das Seine erkannt werden muß und nie etwa mit einem Pisano oder einem Rembrandt verwechselt werden kann.

Überhaupt klingen in Legros nicht diese Meister vergangener Zeiten, die hehre Kunst nur, die es von alters her gab, klingt in ihm an, und mit seltenem Genie bezwang er sie zugleich auf dem Feld des Plastikers, des Malers und des Graphikers. Wer auf sein Werk nur die Schatten alter Meister fallen sieht, der erkennt eben nur den Schein der Kunst und nicht ihr Wesen. Wir haben aber alle Ursache, uns wieder zur Besinnung zu rufen und einzusehen, wie gefährlich diese Novitätssucht ist, die mit harmloser Selbstzufriedenheit jetzt als edelster Zug der Zeit gepriesen wird.

In der vornehmsten Weise stand Legros' Kunst über dem Getriebe der Parteien, und so strahlte auch im Verkehr mit den Menschen einem die edelste Gesinnung entgegen, der jeder kleinliche Zug fremd war. Die Bescheidenheit der ganz Großen zierte ihn und eine warme Menschlichkeit, die genügt hätte, einen großen Kreis auszufüllen, wenn es ihm beschieden worden wäre, wie etwa Liszt, in einen solchen zu treten. So spiegelt sie sich nur in seiner Kunst wider, und wir sprechen ihn an, wie wir Dürer und Rembrandt ansprechen, die zwar nie Programmatisches schufen, nie uns belehren wollten, uns aber, indem sie unbewußt ihrer Seele Regungen in absichtslosen Kunstwerken aufdeckten, hinauf in die höchsten Kreise des Geistes zogen. Wie seine Kunst sich von jeder Fessel frei machte und nur durch sich selbst bestand, so lebte er auch ein Dasein für sich selbst — weder Franzose, denn er lebte seit seinem sechsundzwanzigsten Jahr in England — noch Engländer, denn nach achtundvierzigjährigem Aufenthalte im Lande konnte er immer noch nicht einen zusammenhängenden Satz in englischer Sprache

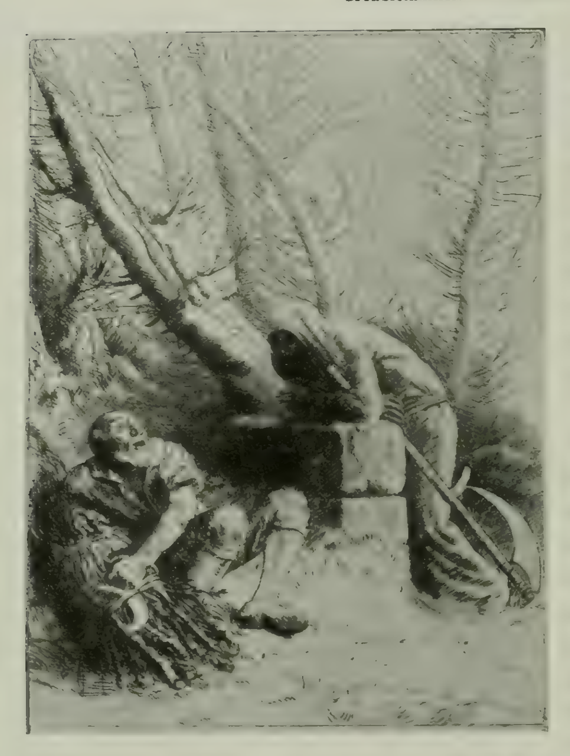


Alphonse Legros Die Opfer des Blitzes

sprechen. Verrät das nicht schon an und für sich eine seltene Abgeschlossenheit? Ich erinnere mich noch genau des unbeschreiblichen Lächelns, mit dem der prachtvolle Greis jeder Ausrede zuvorkam, nachdem er einen mit der Rede begrüßt hatte: ,,Sie sprechen doch jedenfalls besser Französisch als ich Englisch: also, unterhalten wir uns französisch.“ Ich wollte viel von ihm und seiner Kunst wissen, er sprach aber über Rethel und holte dann ein Werk über deutsche Kunst, von Michel glaube ich, heraus, und ich mußte ihm noch Näheres über die Meister sagen, von deren Werken es Abbildungen bot. Später rief er aus: ,,Voilà on m'a dit, il y a quelques jours, qu'un marchand d'estampes américain a payé dix mille de livres Sterling, — dix mille! — pour un seul oeuvre complet de Seymour Haden; quant à moi, je n'ai pas reçu tant de francs pour tout ce que j'ai vendu dans toute ma carrière!“ Das sagte er so hin — nicht vorwurfsvoll — mit einfacher, kritikloser Ruhe.

In der Tat hätte es, wie mir der Sohn Legros' einmal zugestand, manchmal schlimm ausgesehen mit dem Meister, wenn er nicht den einen Gönner, C. J. Knowles gehabt hätte. Bei ihm sah ich des Meisters Werk in dreißig Mappen: und außerdem hatte er sein Billardzimmer in wundervollster Weise künstlerisch verziert mit prachtvollen Zeichnungen Legros'.

Dreißig Mappen stellen eine Menge Arbeit vor: und doch ist die Knowles'sche Sammlung nicht die größte Legrossammlung, die es gibt; jene von Herrn F. E. Bliß in London ist noch umfangreicher. Legros hat weit über 600 Radierungen und Steindrucke geschaffen. Merkwürdigerweise hat ihm gerade seine Arbeitsfreudigkeit, der unwiderstehliche Drang, sich künstlerisch auszusprechen, materiell geschadet. Für die große Masse des Volkes waren seine Arbeiten sowieso nicht anheimelnd: für die Sammler gab es deren zu viele, zumal er sich nicht dazu verstehen konnte, seine Auflagen künstlich klein zu halten. Leider gilt so vielen Sammlern die Seltenheit eines Blattes noch immer für viel reizvoller als dessen Schönheit.



Alphonse Legros Der Tod und der Reißigsammler

In seiner Naturanschauung fußt Legros in der Schule von Fontainebleau; oft haben seine Typen etwas von der Art des Millet. In dem berühmten Salon des refusés des Jahres 1863 hatte er mit ausgestellt. Whistler hat ihn nach London gebracht; so hat er den Kampf nicht mit der Gruppe, der er eigentlich angehörte, auf der heimatlichen Scholle ausgefochten.

Den sentimentalen Neigungen des Publikums der neuen Heimat ist er aber nie den leisesten Schritt entgegengekommen. Auf dem Insellande steht er in seiner herben Größe einsam da. Er kennt nicht einmal die vornehme und schöne Verbindung der Kunst mit dem Schöngeistigen, wie sie von den Praeraphaeliten erster und zweiter Instanz gepflegt worden ist. Für ihn gelten nur die wenigen großen, auf breitester Grundlage der allgemeinen Menschlichkeit aufgebauten Gedanken, wie sie in den Parabeln des Neuen Testaments, in einigen, jedem Menschen verständlichen Allegorien, z. B. jenen des Todes, niedergelegt worden sind.

Das Großartigste, was man von Legros haben kann, ist doch vielleicht jener Totentanz*, jene Reihe frei und zu verschiedenen Zeiten geschaffener, aber nicht akademisch-lehrhaft aneinander gereihter Blätter. Monumental und phantasievoll zugleich offenbaren sie uns einen Menschen, dessen Wort schon des Anhörens wert ist, und nun erst, da es uns in so stilistisch verklärter Form dargeboten wird. Wie gewaltig ist jener ,,Aus-

* Demnächst soll ein abschließender Legros-Katalog von der Hand des Herrn Harold J. L. Wright erscheinen. Ich verzichte also auf die Nummernangabe von Malassis-Thibaudeau und des Luxembourg-Verzeichnisses, zu dem Soulier die Vorrede schrieb.

zug des Todes"! Im Wirbelwind werden wir mitgerissen nach rechts, wohin die verführten Aufzügler mit Pike und Fackelbrand, Lanze und Hammer und der roten Fahne stürmen. In ihrer Mitte reitet, fast geduckt, der Tod auf seinem Schindergaul, wie ein Volksaufwiegler, der die Massen außer Rand und Band gebracht hat, jetzt aber, nun sie ihrem Verhängnis entgegenstürmen, sich sorgsam zurückhält und darauf lauert, wann er sich davonschleichen kann. Auf dem nächsten Blatt sehen wir die Brüderschlacht in vollem Gange. Zu Bestien geworden, tragen die Streiter die Häupter der Gegner auf Pfählen, von kreischenden Weibern umgeben, und sie zerstampfen die Brust des Erschlagenen. Jetzt schafft der Tod listig und eifrig mit, wie Mephisto, der unter Fausts deckender Klinge den heimtückischen Stoß führt. Und nach der Schlacht rast der Unersättliche über das Feld, allein noch übrig, um die Fahne über die noch rauchenden Trümmer zu schwingen: dann zählt er gierig mit der Harke seine Opfer ab. Wie einfach und groß ist auch das Blatt ,,Les bouches inutiles" aus dieser Reihe. Drei Worte fassen den großzügigen, ergreifenden Gedanken: man verstärkt sich den Eindruck nicht, wenn man sich dahinein vertieft und sich ihn nun etwa im einzelnen belegen will. So faßt auch Legros ihn bildlich schlicht und einfältig auf: er verliert sich nicht in die störende, ablenkende Einzelheit. Wer wie er, es in der Gewalt hat, genau das treffende Wort herauszusagen, hat es nicht nötig, den Gedanken mit Hilfe kleiner beschreibender Zusätze noch verdeutlichen zu wollen.

Und wie herrlich diese Blätter sich auch als Gedanken nachempfinden lassen, die Hauptsache bleibt doch ihre unnachahmliche Linienführung, ihre geläuterte, ergreifende Formensprache.

Daneben mag man gleich einige ebenso ernste, prachtvolle Darstellungen setzen, wie die ,,Bilder vom verlorenen Sohn", den ,,Tod und den Reißigsammler", den ,,Tod und den Landstreicher". Auf dem einen Blatt ist der Erbarmungsbedürftige auf der väterlichen Scholle angelangt und bricht, das Bündel neben sich, in Schmerz zusammen. Soweit hat ihn das schwere Schicksal her-



Alphonse Legros — Der verliebte Tod


Alphonse Legros Die Bettler von Brügge

untergebracht, daß selbst seine Gebärden plump geworden sind. In die Knie gesunken, hält er mit der einen Hand den Stab des Schweinehirten und hebt unbeholfen die schwielige, andre an sein Gesicht, um seinen Kummer zu verbergen. Bei einer zweiten Darstellung wählt Legros mit wunderbarem Feingefühl den Augenblick, da der Reuige, aus dem Wald tretend, zum erstenmal eben den heimatlichen Hof erblickt. Die Zerknirschung übermannt ihn, so daß er zusammenbricht. Wie fein die Psychologie auch ist, so verläßt sich Legros nur auf die große Gebärde, die eine monumentale Zeichnung mit gewaltigen Akzenten bewältigen kann. Es ist wie die Schauspielkunst der alten Japaner, die sich nicht auf die feine Durcharbeitung und Durchsetzung mit Einzelmomentchen des Kabinettstückes einläßt, sondern alles mit der grandiosen, prägnanten Geste ausdrückt.

So auch, wenn Legros auf das, was wir Stimmungsbild nennen, abzielt, genügen ihm die einfachsten Mittel, und er hat keinen einzigen der kleinen Spitzfindigkeiten der sogenannten „Techniker" nötig. Solch ein düsteres Stimmungsbild ist der „Tod des Vagabunden". Ein psychologisch wunderbar motivierender Kommentar liegt in dem vom Sturm zerzausten, entlaubten Baum, der, auf weiter Flur der einzige, sich zu Füßen des Toten erhebt — um so packender, da der Kommentar so ganz unaufdringlich ist. Wie überlegt erweist sich das Blatt als Linienkunst, und wie mächtig wirkt es dadurch, daß es sich nicht um die nichtigen Dinge wie Stofflichkeit, Genauigkeit der Naturwiedergabe, Halbtöne und Farbenwerte kümmert, dabei aber doch nichts weniger als bloße Schemen gibt. Wo ein anderer sich unsäglich abmüht, um durch Beachtung der intimsten Einzelheiten die Unmittelbarkeit des Eindrucks frappierend zu steigern, gelingt es diesem Meister mit ein paar Linien, die wir fast zählen können, einen Menschen hinzustellen, der uns stärker von seinem Dasein überzeugt, als das Werk eines anderen, mit dem sein Urheber sich wochenlang abgemüht hat. Kann man sich etwas Immanenteres vorstellen, als den „Tod und den Reißigsammler" (Nr. 4)! Eben will er seine Bürde aufnehmen, als ihn der Sensenmann, über eine Mauer gelehnt, unerwartet angrinst. Wie ein

ertappter Dieb, der sich plötzlich verloren sieht, möchte er unwillkürlich sein gestohlenes Gut, diese Minuten Lebens, diese paar Reisige in seinen Armen bergen. Aber wir sehen, wie der Schreck ihn förmlich lähmt: er öffnet den Mund zum Angstschrei, aber der Atem stockt ihm und es ertönt kein Laut.



Alphonse Legros — Der Windstoß

Eine der wunderbarsten Gaben dieses Meisters war die, daß er die Armut und das Elend so ergreifend darstellen konnte, ohne zu den Mitteln des krassen Realismus seine Zuflucht nehmen zu müssen. Es ist doch wahrlich keine Salonmisere, die uns aus solchen Werken wie „Les mendiants de Bruges“ oder „Les faiseurs de fagots“, oder „Les mendiants anglais“ entgegentritt, und es ist auch nicht die nach den „Gesetzen der Schönheit“ raphaelisierte Armut eines Schnorr. Aber noch weniger ist es das peinliche, programmatisierte Elend, das die Wirkung mancher Festländischen so stark beeinträchtigt, indem es uns widerwillig macht, uns in unseren Gefühlen martert und herumzerrt, bis wir mit unserem Denken und Sinnen völlig außer Berührung mit Fragen der Kunst gekommen sind. Auch hier ist dem Legros die Kunst zu heilig und hehr, als daß er sie so weit erniedrigen wollte, anderen Absichten wie denjenigen, die sie sich selbst steckt, zu dienen. Und da er nicht zum Handeln, ja nicht einmal zur Reflektion reizen will, sondern nur für den verfeinertsten Genuß schafft, verschmäht er als etwas ganz Selbstverständliches jedwede sensationelle Realistik.

In Legros' Landschaften spricht die Lehre seines Meisters Lecocq de Boisbeaudran wohl am deutlichsten heraus. Sie lautete dahin, das Auge und das Gedächtnis so zu vervollkommnen, daß man alles aus der Erinnerung schaffen könne. Wohl keine einzige seiner zahllosen Landschaften hat Legros vor der Natur radiert. Sie sind alle ohne weiteres denkbar, und doch erwartet man von keiner, daß man sie just so wiederfinden werde. Die Elemente, die die Natur ihm bietet, hat er sich tief eingeprägt, und da er sie, wenn er sie schafft, nicht mehr unmittelbar vor Augen hat, so zwingt das Objekt ihn nicht



Alphonse Legros — Die Faßbinder

mehr nachzuahmen, er kann es in seinem Wesen erfassen und darstellen. „L'incendie du hameau" ist eine der herrlichsten Konventionen, die es gibt. Vom Standpunkt der Naturähnlichkeit genommen, sind diese Flammen nichts; jeder Akademiker könnte sie treuer zeichnen. Aber wieviel höher steht die einzigartige Kunst der dekorativen Linie, mittels der hier das Problem gelöst wurde! Wunderbar stehen dann auch die Hauptrichtungen, gegeben durch die Flammen, die Frauen links, der Mann rechts und der Bauer neben ihm, zueinander. Raffiniert gewählt sind die großen, weißen, das Auge zum Ruhen einladenden Flächen, die diese drei Figuren im Gewühl der Linien bieten.

Solche energische Poussinartige Landschaften gibt es Legion: „La ferme de l'abbaye", „Le retour du bois", „Souvenir de l'Italie", sind noch drei der besten. Daneben bestehen die prächtigen Kaltnadellandschaften „Der Sturm", das einen ungezwungen

an Rembrandts drei Bäume gemahnt, „Les tourbières“ und viele andere. Endlich sind noch die dürren Gegenden mit den berühmten struppigen Bäumen nicht zu vergessen.



Alphonse Legros — Kinder Nester ausnehmend

Wie in der Landschaft, so ist unser Meister im Bildnis groß. Könnte ich sie mir im Original verschaffen, „Le grand Espagnol“, „Poynter“, „Watts“, „Berlioz“, „Dalou“, „Carlyle“, „Gambetta“, „Holroyd“, seine „Selbstbildnisse“ — kein einziges möchte ich missen! Wenn uns die grandiose Kunst der Zeichnung und Erfassung erfreut, wie staunen wir erst darüber, noch zu finden, daß dieser Künstler, der doch lauter l’art pour l’art schafft, zugleich die Ähnlichkeit beherrscht. Seine Bildniskonvention ist im großen ganzen jene, die der unübertreffliche Van Dijck für die Radierung aufstellte. Vielleicht ist sie sogar noch ein klein wenig energischer, denn er geht nicht von der Linie zum Punkt über wie jener. In gleicher Weise aber weiß auch er mit dem sichersten Taktgefühl die Größe seines Kopfes im Verhältnis zur Größe seiner Platte zu setzen und mit Geschmack das Antlitz in den gegebenen Raum hineinzukomponieren.

Es ist mir nicht möglich, auf nur den fünften Teil des Werkes Legros’ einzugehen, das ein Sammler zu besitzen trachten müßte. Nur nennen will ich noch das feinfühlige „Ecstase poétique“, die „Charrue“, die auf Gascoyne so gewirkt hat, wie „Les mendiants de Bruges“ auf Strang wirkten, „Les chantres Espagnols“, „Le repos du Berger“, „La discipline au couvent“ und „La mort dans le poirier“.



Alphonse Legros Poetische Verzückung

DIE MEISTER DER ZWEITEN GENERATION

Haden hat nie irgendeinen unmittelbaren Schüler gehabt, aber natürlich hat er als abgeschlossene Erscheinung in einer besonderen Kunst ganz erheblichen Einfluß auf eine Schar von Jüngern ausgeübt. Legros wurde durch die Aufopferung und Güte Poynters dessen Nachfolger als Slade Professor of Fine Arts, in welches Institut er bereits 1876 als Lehrer eingetreten war, und an dem er bis zum Jahre 1894 einem Atelier vorstand. Bei ihm kann man natürlich von wirklichen Schülern reden. In demselben Jahre, da des Lehrers Verbindung mit der Slade School sich entspann, trat als siebzehnjähriger Schüler William Strang dort ein. Einige Jahre lang zeichnete er sich nicht aus, dann aber spornte ihn das Werk eines Mitschülers, Harry Tukes an, etwas Ähnliches zu leisten, und ein engerer Anschluß an Legros begann zugleich mit ernsterem Streben.

Legros hat in Holroyd, in Gascoyne und in noch anderen mehr, vielleicht willigere Schüler gehabt. Aber sie spiegeln des Meisters Lehre nicht so klar ab wie Strang, man mag es im guten oder weniger guten Sinne auslegen wollen. Gerade die stärkste Natur mußte vielleicht den Lehrer am vollsten aufnehmen, um ihn am entschiedensten zu überwinden. Es gibt gewiß einige Landschaften von Strang, die ein nicht scharf sehendes Auge leicht als Legros ansprechen würde. Auf den ,,Mendiants de Bruges" befindet sich ein männlicher Typ, der Strang so fest gepackt hat, daß er ihn, sicherlich unbewußt, geradezu kopiert. Trotzdem steht Strang als Gesamterscheinung durchaus getrennt von seinem Lehrer, durchaus selbständig ihm gegenüber da. Beide haben das gleiche, große Stilgefühl; aber der jüngere Meister ist doch weniger herb, dafür vielseitiger als der ältere. Legros ist philosophischer, Strang phantasievoller veranlagt. Legros sieht jeden Vorwurf, formal wie inhaltlich, unter dem Gesichtswinkel der Ewigkeit: Strang erliegt dem Zauber einer scheuen, oft wilden Romantik. Legros' künstlerischer Wille stellt ihm seine Aufgaben und wacht über deren Gestaltung: aber Strang hat mit seinem inneren Auge phantastische Visionen, vorübereilende Augenblickserscheinungen gehabt, die seine Hand dann auf das Papier bannte. So kommt es, daß der eine nur große, auf

breitester Grundlage eines Allgemeinverständnisses ruhende Vorwürfe bietet, während der andere oft die künstlerische Paraphrase eines abenteuerlichen Einzelfalles schafft. Schließlich ist — was Hand in Hand mit dem Gesagten geht — Legros ein über dem nationalen Standpunkt erhabener Weltbürger, während Strang in offenkundigster Weise die Eigenart des geborenen Schotten zur Schau trägt.

Neben dem vielen, was sie trennt, besteht aber auch manches Gemeinsame — vor allem das schon angeführte Gefühl für die Stilreinheit in der Kunst, für den Wert der Linie in der Radierung. Sodann verachten beide die Anekdote und machen der Sentimentalität und der faden Niedlichkeitssehnsucht des großen Publikums keine Verbeugung. Beide lieben es, ,,Armes Volk" zu zeichnen; Legros, weil er dort am wenigsten auf ephemere Beigaben stößt, Strang aus viel persönlicheren Gründen, weil ihm die Klasse der Menschheit mindestens zeitweise viel näher gestanden hat, als jede andere. Sie hat ihm, wenigstens vor Jahren, so viel bedeutet, daß er in derselben Weise wie Uhde, sie zu einem besonderen Faktor erhoben hat. Ohne von Uhdes Lebenswerk etwas vernommen zu haben, hat auch Strang eine ,,Hochzeit zu Cana" (Nr. 138*), ein ,,Abendmahl" (Nr. 129), eine ,,Kreuztragung" (Nr. 30) in das Milieu der Gegenwart versetzt.

Wenn man das stattliche radierte Werk Strangs überblickt, so kann man nicht umhin, über den ungeheuren Aufwand an Einbildungskraft zu staunen. Nicht nur, daß ihm seine innere Vorstellungsgabe erlaubt, mehr verschiedentliche Vorwürfe anzupacken, als vielleicht irgendein anderer moderner Künstler, wobei er sich auch inhaltlich nur ganz selten an die Erfindungen anderer hält, auch das einzelne Werk bietet meist einen unglaublichen Reichtum an Beziehungen und Formen. Man sehe daraufhin z. B. nur das eine Blatt ,,Hiob und seine Freunde" (Nr. 44) an. Wie unähnlich jedweder anderen Fassung dieses Themas ist das Blatt, wie voll von neuen Beziehungen zu einem geistigen Miterleben der Episode, wie reich an neuen konkreten Formen, und wie durchsetzt mit überlegten, rein künstlerischen Problemen, z. B. der Verteilung von Weiß und Schwarz, dem Rhythmus der Komposition und dem Verhältnis von Vordergrund zu Hintergrund. Seit dem Jahre 1882, in dem seine erste Radierung entstand, bis zum heutigen Tag hat Strang wohl nicht viel weniger als 700 Platten radiert. Rein äußerlich genommen, wiederholt sich auf allen kaum je eine Stellung. Was das allein bedeutet an schöpferischer Gestaltungskraft, ist um so imposanter, wenn man bedenkt, daß er, unbeschadet seiner vorbereitenden Studien, die endgültigen Werke ausnahmslos aus seinem künstlerischen Gedächtnis herausschafft, ohne das Modell vor Augen zu haben.

* William Strang: Catalogue of his etched work, Glasgow 8°. 1912 (2. Aufl.)

Das ist wiederum der Einfluß Legros', in letzter Linie die Schulung Lecocq de Boisbeaudrans, die dem Künstler möglichst von der Gegenwart des Modells zu befreien suchte, weil sie zu leicht zur kleinlichen Durcharbeitung, zum ängstlichen Realismus führt.

Die größere Vielseitigkeit Strangs gegenüber Legros liegt auch auf technischem Gebiete. Legros kennt eigentlich nur die Hartgrundlinie und die kalte Nadel: selten einmal verläßt er sich auf die Kunst des „Deckens", um eine besondere Wirkung zu erzielen. Strang hat — damit die „Schornsteine rauchen", wie der Geschäftsmann sagen würde — auch des öfteren Reproduktionsarbeiten geschaffen, Blätter nach den Gemälden anderer Meister, darunter besonders treffliche nach dem jung verstorbenen Maler Furse. Hierzu bediente er sich der in England beliebtesten Flächentechnik, der Schabkunst. Diese Arbeiten übrigens erkennt er nicht an, und in dem auch sonst nicht annähernd vollständigem Verzeichnis seiner Werke (zu dem L. Binyon bloß das Vorwort schrieb) werden sie überhaupt nicht angeführt. Die Technik hat er nun auch für Originalarbeiten verwendet. Sie sprach ihn aber nicht an. Die mechanisch aufgerauhte Platte ergibt ein zu mangelhaftes Resultat, um beim Gebrauch zu befriedigen. Auch eine von einem Gehilfen gewiegte Platte ist nicht zufriedenstellend, da man, wenn man sie von einem andern herstellen läßt, die Platte nicht selbst kennen lernt. Wer will sich aber heute wochenlang hinsetzen, um eine Schabkunstplatte eigenhändig zu wiegen! Überdies befriedigte die Technik Strang sowieso nicht, da sie leicht etwas Weichliches entwickelt. Er hat als Ersatz dafür die Sandpapiermanier eingeführt, die jetzt eine ziemlich allgemeine Verbreitung erlebt hat. Von allen Flächenmanieren ist sie gewiß die kraftvollste. Da sie ein weit unregelmäßigeres, besonders auch weit tieferes Korn gibt als die Aquatinta, läßt sie auch die Behandlung mit dem Schaber zu: man kann sie also auch noch ganz anders beleben wie die Aquatinta. Von reinen Flächenmanieren eröffnet sie dem Künstler die beste Möglichkeit, wirklich Persönliches in sein Blatt zum Austrag zu bringen.

Strang hat außerdem noch mit dem Schwefel, mit der Feile, mit dem Weichfirnis gearbeitet: aber alles nicht in dem Geist des Experimentchenmachers, der die Radierung als Kunst des glücklichen Zufalls betrachtet und sich jedesmal mit hochgeschraubten Hoffnungen in das Ungewisse stürzt. Überhaupt unterwirft sich bei ihm, auch wenn er sich mit Flächenmanieren abgibt, die Technik stets dem vornehmen Stilgefühl. Sie bleibt schlicht und groß und drängt sich vor allem nie selbstherrisch auf.

Der Strang-Sammler hat ein großes Programm vor sich. Er muß eine Anzahl der wichtigsten Jugendarbeiten besitzen, aus der Zeit, als Strang noch seine eigenen schaurigen Geschichten mit Radierungen begleitete und als er noch gern „arme Leute" zeichnete.



William Strang — Die Frauen am Kreuz

Zu den ersteren gehören „The End“ (Nr. 139), auf dem der Sterbende den Tod durchs Fenster blicken sieht, und „The Phantom“ (Nr. 148), auf dem ein Chloraltrinker im Halbschlaf ein Skelett an der anderen Seite des Tisches gewahrt, in dem er sich selbst erkennt. In der Stimmung ähnlich sind die frühen „Macbeth's witches“ (Nr. 3) und „The dissecting room“ (Nr. 70), sowie die späteren „Resurrectionists“ (Nr. 338), „Danse macabre“ (Nr. 172) und „My friend in Soho“ (Nr. 417) mit den Bildnissen Verlaines und Binyons.

Zu den letzteren gehören die für die englische Kunst ungewöhnlich programmatisch-realistischen „Poverty“ (Nr. 76) und „Despair“ (Nr. 128), ferner die abgeklärteren „The Poet“ (Nr. 13) (der Künstler dachte an Schiller, seine Räuber in der Dachstube vorlesend, wie Carlyle die Episode erzählt), „Meal time“ (Nr. 40), „The soup kitchen“ (Nr. 136), „Salvation Army“ (Nr. 140), „Castaways“ (Nr. 147), „The Cause of the poor“ (Nr. 151), „Drowned“ (Nr. 157) und „Socialists“ (Nr. 188).

Wer Strangs Können in der Flächenmanier bewundern will, muß vor allem „The Hedger“ (Nr. 168) und „After Work“ (Nr. 114) besitzen: dann vielleicht noch „The Mourners“ (Nr. 42, das Blatt war ursprünglich doppelt so groß, und man sah das offene



William Strang Anbetung der Könige

Grab sowie den Totengräber links), sowie „Evening“ (Nr. 171), auf dem sich verschiedene Flächenmanieren vereint finden. Den größeren Genuß wird man aber gewiß von den Kaltnadelblättern haben. Da ist vor allem die unvergleichliche Zinkplatte „The Women at the Cross“ (Nr. 340): ich kenne selbst in der italienischen Kunst nichts Formvollendeteres, Reineres, wie die beiden Frauen im Hintergrund rechts. Wunderbar ist auch das „Abendmahl“ (Nr. 129), aber nur in einem der ersten neun Drucke, vor der Überarbeitung. Strang hat leider einige der Kaltnadelarbeiten überarbeiten müssen, z. B. diese und die „Anbetung der Könige“ (Nr. 330), die in dem späteren, im Katalog abgebildeten Zustand nicht entfernt an das ursprüngliche Blatt heranreichen. Auch „The Rehearsal“ (Nr. 127), „Taking the oath“ (Nr. 131), „The violincello player“ (Nr. 189), „The Conventicle“ (Nr. 204) und „The Fisherman“ gehören zu den allerschönsten Kaltnadelarbeiten.

Eine Zeitlang beliebte es dem Künstler, Blätter von einer ganz äußerlichen Phantastik dem englischen Publikum vorzulegen und ihnen dann noch schleierhafte Titel zu geben. Aber er hat nie „tiefsinnig“ sein wollen und mir bekannt, daß er sich überhaupt nichts bei diesen Blättern „gedacht“ habe. Solche Sachen wie „Worshippers“ (Nr. 155), „The Mask“ (Nr. 318), „Grotesque“ (Nr. 311) haben nur in rein formalen Fragen ihren Ursprung, nicht in inhaltlichen. Mit den Titeln macht sich Strang eigentlich über eine gewisse Schwäche des englischen Publikums für „sinnige“ Titel lustig.

Manchmal, wie z. B. im Fall des „At the back of beyond" (Nr. 278) beruht das Phantastische des Blattes nur auf dem Umstand, daß der Künstler eine alte Platte aufnahm und neben die unfertige erste Darstellung eine neue, ganz andere setzte. Auch „The sick tinker" (Nr. 160) und „The fallen cross" (Nr. 245) stellen einfach einen kranken Rastlbinder und einen Mann unter einem umgestürzten Kreuz dar: es steckt nicht die leiseste Allegorie dahinter.

Prächtig sind die wirklichen Allegorien Strangs, so diejenigen auf den „Krieg" (Nr. 212) ohne Menschen, und diejenige auf die „Anarchie" (Nr. 226), auf der der in der Mönchskutte hockende Tod, keck dem Dürerschen hl. Antonius (vor der Stadt) nachgebildet ist. Gerade diese zwei Blatt sind Proben eines gewaltigen Linienstils, wie der Künstler ihn auch auf solchen Blättern wie „The Knackers" (Nr. 231), „The dancers" (Faun und Nymphe) (Nr. 314), „The Slaughterhouse" (Nr. 243), „Electric Light" (Nr. 372) und auf Blättern der beiden Folgen „Death and the Ploughman's Wife" (Nr. 115—126) und „Ye Ancient Mariner" (Nr. 289—301) zeigt.

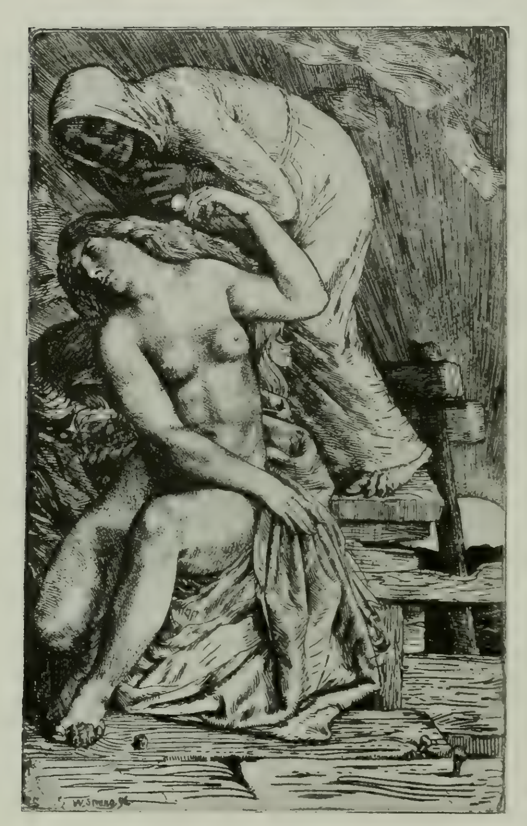


William Strang — Anbetung der Hirten

Diese beiden sind doch von alle den vielen Folgen, die Strang geschaffen hat, die bedeutendsten: wer sie besitzt, hat eigentlich schon den ganzen Strang — wenn wir vom Bildnis absehen.

Als Zeichnung und Empfindung kann es nichts Schöneres geben als das Titelblatt zur ersteren der beiden Folgen, auf dem die Landfrau (Nr. 115), von dem überstandenen Erlebnis gleichsam erschöpft am Boden sitzt, und das nackte Kindlein vor ihr mit dem Tod, in der Gestalt eines Schädels, Fußball spielt. Die Allegorie, der Sieg der Liebe über die Schrecken des Todes ist so durchsichtig, daß einem der Inhalt, so tief er auch ist, auf den ersten Blick klar wird. Und doch bietet sich dem schönheitsdurstigen Auge noch mehr als dem nach Hohem sich sehnenden Geist. Selbst die dekorative Schrift ist eine Meisterleistung, so gut, wie sie der gerade deshalb hochgepriesene Cameron je geschaffen.

Solche Blätter, wie die „Einsperrung des Todes" im Schweinepferch (Nr. 122) und



William Strang — Tod und Leben im Tod

das „Almosen an den Bettler" (Nr. 118) kann man als Linienkunst schlechthin nur mit Dürer vergleichen. Es ist gerade, wie wenn ein großer Meister auf dem Klavier phantasiert und mit einem Thema spielt, es auf die berauschendste Weise abwandelnd: so verfährt der Künstler hier mit der rein zur Dekoration gewordenen Linie. Man kann sich daran nicht genug erfreuen, ganz abgesehen davon, daß ihre Führung uns auch noch was Bestimmtes umschreibt und erzählt.

Wunderbar sind die Kaltnadelblätter, das, auf dem der Fremde die Schweine eintreibt (Nr. 119), und jenes mit dem sich davonschleichenden Tod (Nr. 123), und ganz besonders erstaunlich ist das Blatt, auf dem die Landfrau ihrem heimgekehrten Mann bei Tisch (Nr. 124) das Erlebnis des Tages erzählt. Es ist fabelhaft, wie jede Fläche darauf sich von der angrenzenden, ohne schroffe Kontraste abhebt. Das Tischtuch, die Kleider, die Möbel, die Hinterwand, ja ganz nahe beieinanderliegende Flächen, wie Schenkel und Wade des Bauern, stehen in einem anderen richtigen Ton, und man merkt mit Staunen, daß bei alledem stets die Linie als solche die Wirkung bestreitet, daß selbst in der stärksten Tiefe des Uhrgehäuses sie nicht in einem vertriebenen, dem Problem ausweichenden Ton untergeht.

In der Volksküche („The soup kitchen" Nr. 136) hat Strang diese Leistung noch einmal wiederholt.

Die Folge zu Coleridges Ballade steigert die Wirkungen in dem Grade, wie sich deren Blätter noch importanter, größer erweisen. Ich kenne nichts in der graphischen Kunst, was ich über den „Hochzeitszug" (Nr. 289) und „Tod und Leben im Tod" (Nr. 293)

setzen möchte, wenn man sie rein als Umschreibung der Natur durch die frei erfundene Linie betrachtet. Wie sparsam ist der Künstler mit den Mitteln umgegangen, wie genau hat er gewußt, den Aufwand an Linienschwarz mit dem Papierweiß auszuwägen, und wie ausdrucksvoll, wie andeutungsreich ist jedes Häkchen, das er verwendet! Über allem schwebt noch dazu eine abgeklärte formale Schönheit, besonders in dem allegorischen Blatt mit der nackten Frauenfigur.



William Strang — Das strohbedeckte Bauernhaus

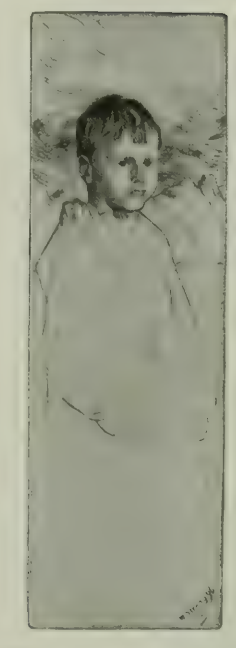
Gegen diese zwei kommen die anderen Folgen Strangs nicht recht auf: sowohl die nicht, die auf eigener Erfindung ruhen, wie „The earth fiend" (Nr. 175—185), als wie jene, in denen er Lessing, Nicholson, Burns, Bunyan, Monkhouse, Milton, Walton usw. illustriert. Die großen Werke zu Kiplings Erzählungen (Nr. 380—409) und zum Don Quixote (Nr. 430—459) enthalten gewiß manch schöne Arbeit, aber so ganz frei erscheinen sie doch nicht, und man merkt, daß allein schon die Fülle der Aufgaben — eine jede umfaßte dreißig Platten — auf den Künstler gedrückt haben muß. Da sind schon die etlichen Radierungen zu Erzählungen von Stevenson (Nr. 359, 360 usw.)



William Strang — Das Haus mit den vergitterten Fenstern



William Strang Thomas Hardy



William Strang Peter Strang

eindrucksvoller, die aber nie in Gestalt einer Folge herausgegeben worden sind, und begehrenswerter ist auch die Reihe von Radierungen aus „Western Flanders" (Nr. 346 bis 355), zu der Binyon einen begleitenden Text verfaßte.

Hiermit kommen wir in das Gebiet der landschaftlichen Blätter, dem vornehmsten Gebiet von jeher, für die Radierung. Es ist schwer hier auszuwählen und dem Sammler dieses oder jenes zu empfehlen: Strang hat auf diesem Feld so viel Schönes geschaffen. „The Brickfield" (Nr. 205), „The farm yard" (Nr. 274), „The Ruined Castle" (Nr. 287), das große „The Boatman" (Nr. 371) und die Ansichten von „Dunglass" (Nr. 276), „Chorley Farm" (Nr. 326) nördlich von London, sowie „Kilcreggan" (Nr. 317) gehören sicherlich zu denen, die in erster Linie stehen.

Noch schwieriger fast erscheint es einem, etwas wegzulassen, wenn man von Strangs Bildnissen sprechen will. In der Frühzeit kommt er in Auffassung und Behandlung dem Ideal der Van Dijckschen Ikonographie ganz nahe. Das gilt auch von der geschmackvollen Art, wie er den Kopf in die Platte hineinsetzt. „Justice Lindley" (Nr. 241), „Cosmo

Monkhouse" (Nr. 199), „Ian Hamilton" (Nr. 95), die große „Thomas Hardy"-Platte (Nr. 200) und „C. J. Knowles" (Nr. 236) sind anerkannte Glanzleistungen, aber auch „Cripps" (Nr. 235), „Austin Dobson" (Nr. 238), „William Sharp" (Nr. 281) müßte man anführen. Mit dem „Tennyson" (Nr. 310) und „Kipling" (Nr. 345) geht Strang zum größeren Format über. Vom Tennyson gibt es einige ganz wenige Drucke, die er mit Hilfe zweier Sonderplatten zu Farbendrucken ausgebaut hat. Gegenüber den häßlichen Pariser Kupfer-Farbendrucken zeigen sie einen ganz wunderbaren Stil und sind wirklich dekorativ gelungen. Der erste „Kipling" (Nr. 313) hatte bekanntlich einen derartigen Erfolg, daß der Künstler das Bildnis wiederholen mußte; und seltsamerweise gelang ihm die zweite Platte noch besser, während sonst doch Wiederholungen immer flau werden. Auf dem Titelblatt zur „Kipling"-Serie (Nr. 380) kommt er noch ein drittes Mal vor.



William Strang Selbstbildnis

Die späten Bildnisse sind, wohl mit unter dem Einfluß der vielen Bildniszeichnungen, die Strang in seiner „Holbein"manier geschaffen, viel größer ausgefallen. Die zwei besten fesseln zugleich durch die Person der Dargestellten. Es sind „Goulding", jener wunderbare Drucker, der ein Menschenalter lang jede irgendwie bedeutende Radierung, die in England entstanden, gedruckt hat — und niemand hat es je besser gekonnt wie er — sowie unser „Hans Richter", der berühmte Wagner-Dirigent, der in England die gleiche Anerkennung wie bei uns gefunden hat.

Strang ist ein ernster Künstler, der zur Vertiefung lockt. Manch anderer hat vielleicht mehr Überraschendes an sich, etwas, das einen sogleich beim ersten Anblick mit sich fortreißt. Doch er gewinnt, je mehr man in seine Welt eindringt. Seltsam ist es, daß er gerade mit zunehmendem Alter sich fremden Eindrücken zugänglicher erwies als früher.



William Strang Die Trunkenbolde

Das erklärt sich aus der Menschennatur des Meisters, mit ihrer unvergleichlichen Lebensfreude, die im Neuen fortlebt und fortstrebt. Aber nach kurzem Zwischenspiel besinnt sich seine echte, feinfühlende und zugleich markige Künstlernatur bald wieder auf sich selbst, und gerade einige seiner jüngsten Schöpfungen zeigen die Löwenklaue, zeigen den Meister mit seinem ureigensten Gesicht. —

Gewöhnlich fühlt sich der Starke vom Starken am meisten angezogen, und so ist es mir immer unverständlich geblieben, warum Strang nicht der Lieblingsschüler von Legros war. Dieser Beiname kam vielmehr Charles Holroyd zu, mit dem der alte Meister auch gelegentlich gemeinsame Arbeit schuf, so z. B. die Festdekoration der Bank of England beim Victoriajubiläum.

Holroyd offenbarte von Anfang an ein entschiedenes Talent für die Graphik: der Öffentlichkeit ist er fast nur auf diesem Gebiet bekannt geworden, und seine wenigen klassizistisch-akademischen Malereien haben ihm keinen Namen gemacht. Jedoch fehlt die Äußerung einer größeren Kraft bei ihm, die Anzeichen eines stärkeren Willens, und seine Treffer blieben bis zu einem gewissen Grad Einzelleistungen. Noch ziemlich jung an Jahren zog er nach Italien, das ihm die Anregung zu seiner ersten größeren Folge gab, das ihm aber auch bald seine Frische, seinen unbefangenen Trieb rauben sollte. In Florenz, wo er sich längere Zeit niederließ, begann er sich ernstlich mit dem Studium



William Strang Der verliebte Bauer

der großen Renaissancekunst zu befassen, nicht als Genießer, sondern als Historiker. Daß Holroyd zunächst eine Abscheu vor der Kunst seiner eigenen Zeit gewann, war an und für sich schon ein bedenkliches Zeichen. Daß er, dem es doch gegeben zu sein schien, Neues zu bieten, das Glück des Selbstschaffens durchzukosten, sich damit begnügte, die Schöpfungen anderer zu zergliedern und zu beschreiben, war ein noch schlimmeres: zum mindesten bewies es, daß ihn seine Kunst nicht ausfüllte. Auf kein Verhältnis ist der Spruch „Man kann nicht zween Herren dienen" treffender anzuwenden, als auf dieses. Es hat schon Künstler gegeben, die uns rein ästhetisierende oder theoretisierende Schriften von Wert lieferten: aber noch nie erstand der Künstler, der selbst ein großer Schöpfer war, und der dabei auch nur die Neigung, geschweige denn die Begabung zur Kritik und zum historischen Forschen besaß. Daß Holroyd Direktor der Londoner National Gallery werden konnte, bildet den herbsten Urteilsspruch über ihn als Künstler. Denn er wurde zu diesem Amt berufen, nicht gemäß einer veralteten, törichten Überlieferung, wie etwa Leighton oder Poynter, von denen man keine Fachkenntnis erwartete, sondern weil er eine „Autorität" zu sein schien. Hatte er doch schon eine dicke Biographie Michelangelo Buonarrottis verfaßt. Schließlich lassen ja, rein äußerlich genommen, kunsthistorische Studien und Bureaugeschäfte, wie sie von dem Direktor einer solchen Anstalt gefordert werden, niemandem noch Lebenskraft und Muße zur Schöpfung

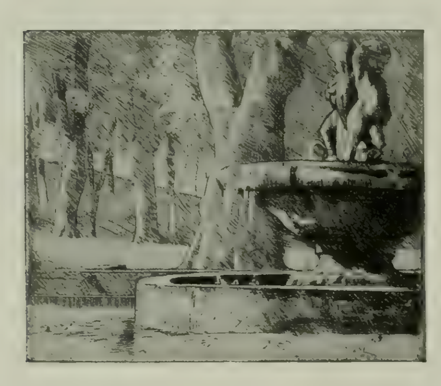


Charles Holroyd Nacht

von eigenen Kunstwerken übrig. Und so ist auch der Radierer Holroyd im Laufe des letzten Jahrzehntes allmählich aus dem Wettlauf ausgeschieden.

Die frühe Folge vom „Monte Oliveto Maggiore-Kloster", dreizehn Blatt nebst Titel, die Holroyd während seines Aufenthaltes daselbst radierte, ist im Vorwurf und der allgemein künstlerischen Auffassung etwas schwer und düster, gehört aber doch mit zu dem Wichtigsten, was man von diesem Künstler haben kann. Die Wucht und der feierliche Ernst, die sein Meister gerade in Mönchsbildern erreichte, sind ihm nicht ebenso geglückt, aber auch er vermeidet durchaus die anekdotenhafte Behandlung und findet sich würdig mit der Aufgabe ab. Das zweite Blatt mit dem „Brunnen" ist ein besonders gelungenes Architekturstück; der „Nachtgottesdienst" vor dem Kloster im Freien ist wohl die wirkungsvollste in der ganzen Reihe dieser Radierungen.

In seiner zweiten größeren Folge, den „fünf Darstellungen" zur Ikarussage, machte Holroyd den Versuch, Legros'schen Linienstil auf die großaufgefaßte, mit der Hand eines Renaissancekünstlers geführte Zeichnung des nackten Körpers anzuwenden. Aber schon hier spürt man die Überlegung an der Stelle, wo man die impulsive Frische wünscht. Seinen Haupttrumpf, den dekorativen Gegensatz zwischen Schwarz und Weiß — Holroyds Blätter würden durchweg an Wirkung verlieren, wollte er sie etwa braun statt tiefschwarz drucken lassen — gibt er auf, um der großzügigen Aktzeichnung näher zu kommen. Aber er bringt es nur bis zu einer gewissen Eintönigkeit des Blattganzen.



Charles Holroyd Villa Borghese

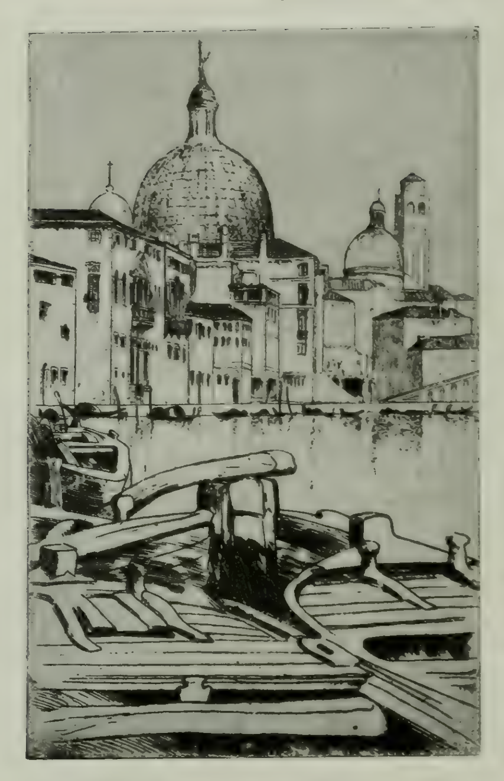
Besser im Stil und wirkungsvoller als Schwarz-Weiß-Druck sind wieder eine Anzahl von Einzelblättern, z. B. „Der runde Tempel" mit den badenden Mädchen, die kleine Platte der „Pomona", der „Hochaltar", „Buchen im New Forest", „Eibenbaum auf Glaramara", ein schönes, sehr



Charles Holroyd Fondamento delle Zattere

beliebt gewordenes Kaltnadelblatt mit dem Kopf seiner Frau, das er „Nacht" nannte, „Stockley Bridge" und einige Kirchen, darunter „San Giorgio" und die „Salute" zu Venedig.

Ein zweifellos stärkeres Talent glaube ich in George Gascoyne zu erkennen, der aber unserer Kunst aus einem ganz anderen Grund noch viel früher verloren gegangen ist. Er hatte kaum die Aufmerksamkeit einiger Kundigen durch wenige Blätter erregt, als er die Radierung aufgab, weil, wie er mir schrieb, man dabei verhungern könnte. Tatsache ist, daß er damals als Kunstgewerbler eine viel aussichtsvollere Zukunft vor sich sah. Erst ganz neuerdings hat er sich wieder etwas lebhafter mit der Radierung beschäftigt. Wenn Gascoyne auch nicht die Phantasie und die Persönlichkeit eines Strang zur Schau trägt, so hat er immerhin ein viel stärkeres Stilgefühl als Holroyd und ist ein nicht unwichtiges Glied in der Nachfolgschaft Legros, in die er, allgemein genommen, einzureihen ist. Wem die Möglichkeit gegeben ist, etwas von seinen Blättern zu erwerben, sollte sie nicht unbenutzt vorübergehen lassen. Er wählte sich die einfachsten, alltäglichsten Vorwürfe, z. B. „Jäger zu Pferd" über ein Hindernis setzend, „Der Fuchsjäger", „Der Pflüger vor dem Gewitter" („Showery weather"), „Der Kärrner" Schutt abladend, „Pferdestudien", „Der Egger im Sturm", „Der sitzende Schäfer" mit seinem Hund, „Die Herde in die Hürde einlaufend", „Die Landstraße", „Der umgekippte Karren" usw. Die Zeichnung ist besonders rühmenswert, und die Darstellungen sind voll trefflicher Beobachtung. — — —


Charles Holroyd Venedig, San Simone

Holroyd und Strang hatten einst die Anwartschaft auf das Erbe Hadens. Dann tauchte der Stern Camerons auf, und man sah schon in ihm den zukünftigen Präsidenten der „Painter-Etchers". Aber der alte Haden hielt fest an seinem Amt, bis Strang und Cameron die Gesellschaft verließen und Holroyd in einen anderen öffentlichen Dienst trat. So ist es gekommen, daß der liebenswürdige, sich nie vordrängende Frank Short zum Führer der englischen Graphiker erkoren wurde, zu der Stellung, die den persönlichen Adel und andere Auszeichnungen mit sich bringt.

Short galt mindestens zwanzig Jahre lang mit Recht als der größte Techniker des Tiefdrucks in England. Als solcher bekleidete er ein Lehramt an der South Kensington Schule, und die Mehrzahl der Radierer aus der jüngsten Generation hat das, was an ihrer Kunst zu lernen ist, von ihm gelernt. Als solcher auch schuf er eine größere Reihe reproduktiver Arbeiten, namentlich Platten nach dem Landeshalbgott Turner. Aber anders wie bei den meisten Künstlern, die sich auch der Reproduktion widmen müssen, hat diese Arbeit keine schlechte Rückwirkung auf seine Originalgraphik ausgeübt.

Short war ursprünglich Ingenieur und mußte sich erst als solcher die Mittel verdienen, um allmählich zur Kunst übertreten zu können. Zeichnen hat er auf verschiedenen Schulen gelernt, damit aber hörte sein Lehrgang auf. Das Radieren und alle die einschlägigen Techniken hat er sich selbst beigebracht. Kein zweiter hat so wie er von der Pike auf gedient, und bei keinem hat sich das Verhältnis zwischen dem Künstler und den Mitteln seiner Kunst intimer gestaltet wie bei ihm. Das, in Gemeinschaft mit einem angeborenen nüchtern-praktischen Sinn, hat seiner Kunst einen geradezu klassisch-



George Gascoyne Der gekippte Karren

konservativen Anstrich verliehen. Short experimentierte nie, d. h. nie vor der Öffentlichkeit. Wenn er studierte, so tat er das wirklich mit Studienblättern, mit Versuchen, die gleich vernichtet wurden, und die jedenfalls nicht an das Licht des Tages gelangten. Namentlich bei uns auf dem Festland ist es zur Gewohnheit geworden, daß jeder kleinste Versuch eines Radierers, auch der mißlungene, sorgfältig aufbewahrt und seinem „oeuvre" einverleibt wird. Schuld daran sind wohl mehr die begeisterten Anhänger und Sammler, als die Künstler selbst. Von Short gibt es keine Fehlplatten, und man spürt an dem, was von seiner Presse ausging, daß er nie herumgetappt hat, daß er sicherlich vorher genau gewußt hat, wie seine Arbeit aussehen wird, wenn sie fertig ist.

Die Freude am handwerklichen Können ist für ihn sicherlich ein großer, wenn nicht der hauptsächliche Bestandteil des Genusses, den er selbst am Schaffen hat. So weiß er auch genau, bis zu welchen Grenzen sein Talent ihn führt, und überschreitet sie nie. Er ist nie phantastisch, auch nie dramatisch. Die überzeugende Sachlichkeit in der Darstellung und dann noch eine poetische Beleuchtungs-Stimmung sind die zwei Karten,



Frank Short — Der Hafen von Rye („Rye Port")

auf die er setzt. Nie läßt er den Wert und die Bedeutung der Linie, wenn er sie überhaupt in Anspruch nimmt, außer acht. Aber er zwingt sie nie, störrische, spröde Vorwürfe zu überwältigen und ihr untertänig zu machen: vielmehr sucht er sich seine Vorwürfe schon im voraus so aus, daß sich ihnen seine biegsame, zarte und doch feste Linie leicht anpaßt.

Flache Flußufer, die Wasserkante — mit der Betonung auf dem Landteil, nicht auf dem Meeresteil — sind seine Lieblingsthemata. Graziös und sicher zeichnet er so eine Flußeinfassung oder so eine Gebäudegrenze, mit demselben Geschmack wie Ingres die Kontur des menschlichen Körpers, in einem Zug, ohne abzusetzen und sich verbessern zu müssen. Dabei ist die Ausdrucksfähigkeit der geringen Mittel erstaunlich. Seine Stimme ist glockenrein, sie hat vielleicht etwas weniger quellendes vibrato wie Whistlers, aber in der Intonation ist sie ebenso sicher. Meisterleistungen dieser Art sind „Rye Port" (S.* 73), „Entrance to the Mersey" (S. 131), „Strand Gate, Winchelsea", „Sleep-

* G. F. Strange: The etched and engraved work of Frank Short, London 8°. 1908



Frank Short — Winterstürme am Stourbridge-Kanal

ing till the flood" (S. 63), „Wrought nails" (S. 62), „Anlegebrücke in Walberswick" (S. 118), „Ein Apriltag in Kent" (S. 254), „Landstraße an der Südküste von England" (S. 249), „Het Brouwerij, Haarlem" (S. 165).

Bei diesem letztgenannten Blatt ruft man unwillkürlich aus, alles Wissenswerte über die Ätzkunst weiß der Urheber dieser Arbeit ganz sicher! In großartiger Schönheit wird die reine Kunst der Nadel hier klargelegt. Es ist ein abgeklärter Stil des Schwarz-Weiß, ohne Spielereien und Nebenabsichten. Aus Holland hat Short eine Reihe seiner trefflichsten Platten mitgebracht, darunter „Über den Wiesen bei Monnikendam" (S. 168), „Ein alter Turm in Vriesland", „Ein holländisches Gemüse-Büdchen" (S. 110), „Die Türme von Campen" (Nr. 152). Eine andere treffliche Reihe kommt aus dem Fischerstädtchen „Polperro in Cornwall" (S. 80, 87, 105).

Ebenso reizend wie Hadens sind Shorts Kaltnadelblätter. Beide Meister wissen eben die Schönheiten der Technik auszubreiten, ohne uns sozusagen mit der Nase drauf-



Frank Short — Die Niagarafälle

drücken zu wollen. Da sind zu nennen die Ansicht der „Niagara-Fälle" (S. 215), „Sion House" „Peveril's castle" (S. 283) und vor allem der prächtige „Wintry blast on the Stourbridge Canal" (S. 114). Wie man da den Wind förmlich pfeifen zu hören vermeint!

In seinen Staubaquatintblättern erreicht Short manchmal eine Kraft und Tiefe, die wirklich mit der Schabkunst zu wetteifern imstande ist. Sonst haftet dieser Technik (im Gegensatz zur Sandpapieraquatinta) immer eine gewisse kraftlose Schalheit an. Aber das gilt nicht von Blättern wie „Rye Pier, Evening" (S. 74), „On the Solway" (S. 145), „Wych Channel, Pool Harbour" (S. 21). Demgegenüber sind Sandpapieraquatintblätter wie z. B. „Ein Bogen der alten Battersea Bridge" (S. 6) fast zu malerisch.

Mit seinen Schabkunstblättern nach Turner hatte Short in der Heimat einen ungewöhnlichen Erfolg. Der alte Ruskin taute darüber förmlich auf. Short hat einige Darstellungen des Liber Studiorum neu geschabt und andere hinzugefügt, von denen man nicht weiß, daß sie zu Lebzeiten Turners reproduziert worden sind. „Derwent Water"



Edward W. Charlton Schifferdorf

(S. 200), „Macon" (S. 199), „Lucerne" (S. 207), „Schaffhausen" (S. 197) und der berühmte „Schweizer Paß" (S. 137) verdienen tatsächlich neben irgendeinem Blatt, das in diesem Buch genannt wird, angeführt zu werden, wenngleich es nicht Originalarbeiten sind. Anderes nach de Wint („Road near Oxford", S. 270; „Shap Fells", S. 232), nach Watts, Cox und weiteren ist nicht minder gut. Durch diese Arbeiten hat sich Short die subtile Technik ganz zu eigen gemacht und hat jedenfalls die abgeklärtesten Originalschabkunstblätter der neuesten Zeit geschaffen, darunter „Mondnacht (When the weary moon was on the wane S. 175)", „The lifting cloud" (Ein Seestück mit Wolken, S. 231), „Wandsworth Reach" (S. 242) und „Moonrise, Ramsgate" (S. 252).

In Shorts Nähe kann man Edward W. Charlton anführen, wenngleich man die gleichen Anforderungen an ihn nicht stellen wird. Mit der Schlichtheit in der Form deckt sich bei ihm die äußerliche Anspruchslosigkeit seiner Blätter vollkommen. Man sieht an ihm, was die gute Schule ausmacht. Gewiß keine packende Persönlichkeit, wird er doch nie etwas hinstellen, das nicht stilistisch rein und geschmackvoll abgerundet wäre. Seine

„Bemannung der Boote in Cornwall“ erinnert in der offenen Behandlungsweise an die Auffassung des 16. Jahrhunderts, als man noch nicht zu einer verwirrenden, „malerischen“ Behandlung in der Schwarz-Weiß-Kunst geschritten war. Auf der „Straßenecke“ mit der traulichen Architektur erzielt Charlton eine wunderhübsche Schneewirkung. Reizend endlich sind solche kleine Blättchen wie „Aufbruch zum Manöver“, „Die Werft“, „Schiffswerkstätten“, „Der Kohlenhändler“, „Kohlenverladung“ — was den Aufwand betrifft, kaum mehr als Skizzen, aber was die Wohlüberlegtheit in der Anwendung der Mittel anbelangt, wohl meisterlich zu nennen.

Bedeutend eigenartiger als die beiden Vorgenannten ist der reine Landschafter Oliver Hall. Es ist merkwürdig, wie dieser Meister einen ganz besonderen Dialekt spricht, und man weiß eigentlich nicht zu sagen, worin er besteht. Man wird, wenn man einmal einiges von ihm gesehen hat, seine Blätter gleich wiedererkennen, aber doch ist die Eigenart seiner Nadel eine ganz unaufdringliche. Seine Linie ist ungewöhnlich dünn: man muß annehmen, daß er einen besonders harten Grund und die feinst-denkbare Nadel benutzt, auch im einmaligen Ätzen äußerst vorsichtig zu Werke geht. Dadurch gewinnt man von seinen Werken den Eindruck einer gleichmäßigen Feinheit und Eleganz — im besten Sinne des Wortes. Bis zum Jahre 1896 hatte er etwa fünfzig Blätter geschaffen; seitdem hat sich seine graphische Produktion, soviel ich weiß, nicht mehr sehr stark entfaltet, und er widmet sich wieder mehr der Ölmalerei und dem Aquarellieren.

In der Wahl seiner Motive ist Hall äußerst schlicht, meist handelt es sich um weite Ausblicke auf wellige Landstrecken, mit und ohne Wasser. Dann gibt er Baumstudien sowie einzelne Ansichten bestimmter Orte mit Gebäuden. Es befindet sich sehr selten Staffage auf seinen Blättern, und wo sie auftritt, z. B. in „A Pastoral“, verschwindet sie fast ganz in der Ökonomie des Bildes. Seine Landschaften sind nie auf das sogenannte „Malerische“ hin ausgesucht oder gar komponiert. Die Sonne, starkes Licht mit kräftigen Schlagschatten meidet er, wie überhaupt alles, was an einen kurzlebigen Wirklichkeitszustand gemahnt: auch hascht er nie nach frappanten Effekten. Er hat eben das richtige Verständnis für sein Mittel und geht auf die ruhige Schönheit graphischer Ziele aus, läßt sich nicht durch malerische Dramatik aus dem Gleichgewicht bringen.

Neben ihrer subtilen Zartheit charakterisiert ihre Beweglichkeit die Linie Halls. Gelegentlich verführt diese ihn sogar in ein weniger ausdrucksvolles Zickzack. Seine Platte ist zwar nur leicht und locker bearbeitet, aber da er die pathetischen Gegensätze verschmäht, bedeckt er sie auch ziemlich gleichmäßig im Bestreben, eine Tonharmonie zu erreichen: also das Papierweiß spielt er selten als geschlossene Masse aus. Daraus



Oliver Hall Castle Acre

entsteht seine besondere Wolkenbildung. Auf der oberen Hälfte der Platte läßt er die Nadel leicht spielen, gegen die eine Ecke zu vielleicht auch mit stärkerer Wirkung, und man hat die Empfindung, es sei ihm weniger darum zu tun, Wolken anzudeuten, als ein Gegengewicht gegen die Linien, die das schwerere Terrain unten angeben, herzustellen.

„Windy Day, Angerton Moss“ ist vielleicht seine beste Radierung. Gleich daneben kommen „A Cumberland farm house“, „Easby Abbey, Yorks.“, „Yorkshire Hill and Dale“, „Pondhead Creek, Hayling Island“, „Old Watermill, Yorkshire“, die beiden reizvollen Flachlandschaften „Rain on the Lancashire Fells“ und „Storm clearing on Sinah Warren“, „Wind in the trees, Hayling Island“, „Brougthon Moor“, „Burdock leaves“ und das feine Ebbeblatt „Duddon Sands“. Zu nennen wären noch „Coniston Hall“, „Roadside trees“, „The edge of the forest“, „Durham Cathedral“ und „Chapel Island, North Lancashire“.

Eine besondere Rolle nehmen Halls Weichfirnisradierungen ein. Frank Short hat ja diese Technik bemeistert, wie er jede bemeistert hat, aber sie doch nur in Ausnahmefällen selbständig angewandt. So wie sie, mehr der Flächenmanier zuneigend, Rops



Oliver Hall — Windiger Tag auf dem Angerton Moor

in Frankreich und Belgien, mehr der Strichmanier sich angliedernd Liebermann und Orlik bei uns eingebürgert haben, ist sie in England wohl überhaupt nicht heimisch geworden. Hall selbst aber war sehr von der Technik eingenommen, und gerade als sie am höchsten in seiner Gunst stand, schrieb er mir darüber: „Die Qualität der Linie, die man durch den aufgeweichten Grund erreicht, ist recht eigentlich die einer Weichheit und Saftigkeit gegenüber der mehr gesponnenen Linie der Hartgrundradierung.“ (Das gilt nun allerdings ganz besonders von Halls eigener Linienkunst.) „Sie ist der lithographischen Linie nicht unähnlich, nur ist es bei dem Steindruck schwer, wenn nicht unmöglich, Kraft ohne rußige Schwärze zu erhalten. Inwieweit vollständige Tonalität wie bei der Schabkunst zu erreichen ist, kann ich noch nicht sagen, doch muß man nicht vergessen, daß (wie in vielen anderen Künsten) der Hauptreiz auch dieser Technik auf deren andeutenden Eigenschaften beruht, und es daher sehr fraglich bleibt, ob es ein wünschenswertes Ziel sei, alle zarten Tonabstufungen zu bemeistern, selbst



Oliver Hall — Die Burg zu Lancaster

wenn man das erreichen könnte. — Ton hinzusetzen, wo man ihn haben will, und einer saftigen, ausdrucksvollen Linie das Andeuten der Form zu überlassen, sollte das Ziel des Künstlers sein. Worin ich den weichen Grund am dienlichsten fand, ist, glaube ich, bei der Zeichnung des Himmels. Bei der reinen Linienradierung ist man da auf nur ganz wenige Striche angewiesen, denn wenn man Ton durch Anhäufen kurzer Strichelchen zu erzwingen sucht, so wird sofort das ganze Geistvolle aus der Radierung verbannt, und sie sieht gewöhnlich aus."

„Die Weichgrundradierung tritt auf als eine Mittelstufe zwischen der Schabkunst und der gewöhnlichen Strichradierung, indem sie die Eigenschaften beider bietet und doch zugleich ihren eigenen Reiz bewahrt, den man weder hier noch dort antrifft." Mit das schönste Blatt, unter den ungefähr ein Dutzend Weichfirnissen Halls, die ich zu sehen bekam, ist das „Lancaster Moor". — —



Robert Goff — Hotel Metropole Brighton

Unbegreiflich könnte es auf den ersten Blick erscheinen, warum ein Meister wie Bone im Sturmflug die Welt, oder vielmehr den Markt erobert hat, während der viel eigenartigere Hall noch vor sechs Jahren nur wenige Bewunderer anzog. Damals kostete das teuerste seiner Blätter auf einer Dresdener Ausstellung sechsunddreißig Mark, während ebenso vorzügliche, aber kleinere, schon für zwölf zu haben waren. Das Unbegreifliche besteht ja in Wirklichkeit nur darin, daß Hall nicht seinen „Verkünder" gefunden hat, wie es bei Bone, Cameron, Brangwyn der Fall gewesen ist: dann hätte sich die Liebe der Sammler schon zugleich eingestellt.

Ein ähnlicher Meister, insofern es sich um den ungenügenden Grad der Anerkennung, mit der er bedacht worden ist, handelt, ist Colonel Goff. Goff blüht keineswegs im Verborgenen, aber so, wie es ihm gebührt, wird er doch nicht geschätzt. Goff hat sich natürlich schon während seiner militärischen Laufbahn mit der Pastellmalerei, dem Aquarell und der Radierung als Liebhaber beschäftigt. Nachdem er als Oberst in den Ruhestand trat, veranlaßte der Kunsthändler Dunthorne ihn, sich ganz der Radierung zu widmen



Robert Goff Fischerflottille am Abend

und mit seinen Arbeiten vor die Öffentlichkeit zu treten. Es ist einige Jahre her, da erschien in der Reihe von Blacks „bunten Büchern" ein Werk über Florenz und Umgebung, mit farbigen Wiedergaben von Aquarellen Goffs. Sonst ist er nur durch seine Radierungen bekannt geworden. Seit einem halben Menschenalter verbringt er die meiste Zeit des Jahres in Florenz. Die Painter-Etcher Ausstellungen, die jedes Frühjahr in London stattfinden, hat er nun wohl schon mit weit über hundert Blatt beschickt.

Es gelingt ihm in einzigartiger Weise, die äußersten Grenzen der Nadelkunst zu erreichen, ohne sie zu überschreiten: man kann nicht feinfühliger sein als er, und doch ist er nie empfindsam: bei aller Zartheit wird er nie weichlich. Stofflich ist er ebenso zu Hause in den toskanischen Ortschaften, wie in den Strandstädten Englands. Gelegentlich nahm er auch Motive aus Ägypten, Venedig, Holland und anderen Gegenden vor.

Eines seiner Lieblingsvorwürfe ist das Abendzwielicht, wie es sich auf dem „King's Road, Hotel Metropole, Brighton" zeigt. Am Horizont stehen Gewitterwolken, über denen noch der helle Lichtschein der untergegangenen Sonne am Himmel gleißt. Auf



Robert Goff — Die letzten Sonnenstrahlen

der Erde aber ist es schon so dunkel, daß die Laternen angezündet worden sind und die schwarze, riesige Silhouette des Hotels sich geisterhaft gegen den goldigen Glanz der hohen Regionen abhebt. Auf dem Meer liegt noch ein graues Licht, und man fühlt ordentlich, wie die naßkalte Abendluft einem entgegenweht. Auf „Cannon Str. Station" sehen wir den Ruß und Dunst der Millionenstadt, den Dampf und Rauch von den Schiffen, alles verquickt und durchsickert von dem fahlen Licht, das die graue Themse von unten als Reflex des bleiernen Himmels heraufwirft. Kraft seines reichen Anschauungs- und Verkörperungsvermögens kann Goff ähnliche, schwermütige Bilder, auf denen der letzte Lichtschein noch mit dem tiefen Dunkel der Nacht um die Herrschaft ringt, immer anders und immer gleichüberzeugend gestalten: so in den „Fischerboote zu Brighton" (ein Sturm kommt heran, die Mitte des Zenits ist noch hell, am Horizont ballen sich aber die finsteren Wolken, und unten liegen in schwüler Stille die Boote auf dem Wasser), in „Eine Londoner Verkehrsader" und in der „Dämmerung, Redbridge". Auf anderen Blättern, z. B. der „Terrasse zu Shrublands", der „Brandung", der „Sturmflut zu Brigh-

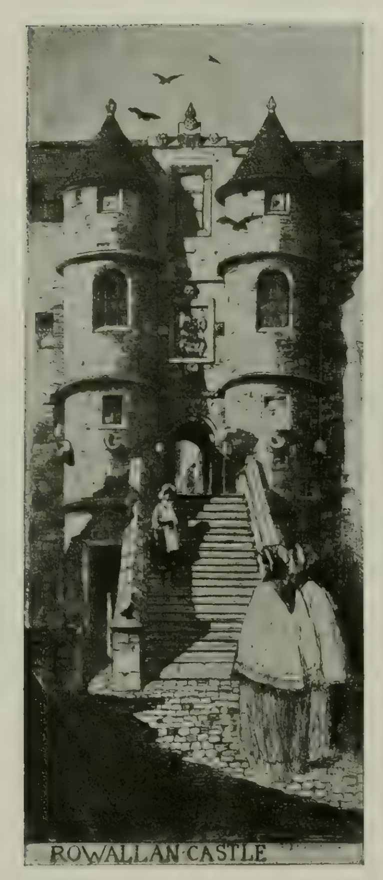


Robert Goff Zypressenallee, Fiesole

ton im Dezember 1896", bringt Goff, ganz wie Rembrandt, diese düstere Beleuchtung an, aus reiner Freude über ihre dekorative Wirkung, auch wo der Vorwurf an und für sich sie nicht erfordert.

Für seine Motive aus dem Städtebild wählt er sich meist einen sehr hohen Standpunkt. Das zeigt der ,,Blick auf den Ponte vecchio zu Florenz", der den malerischen Aufbau der Häusergruppen rechts und links prachtvoll hervortreten läßt, und die Darstellung zu einem Bild abrundet dadurch, daß die Behandlung sich nach der Peripherie hin verflüchtigt. Das zeigen ferner das treffliche ,,Newcastle upon Tyne", auf dem wiederum die dicke, schwere Luft, die auf dem trüben Fluß lagert, vorzüglich festgehalten wird, die ,,Riva de' Schiavoni zu Venedig, vom Sandwirt aus gesehen", und der ,,Canal Grande", ebenda.

Mit Landschaften, wie ,,Die letzten Sonnenstrahlen", oder ,,Nilfahrzeuge bei Assouan" und mit holländischen Ansichten, sowie mit Baumstudien, betritt Goff das Gebiet der Hadenschen Kunst. Es ist ein Quell nie versiegender Verwunderung über die schier unerschöpflichen Reize der Radierung, wenn man immer und immer wieder verschiedene



David Cameron Rowallan Castle Stairs

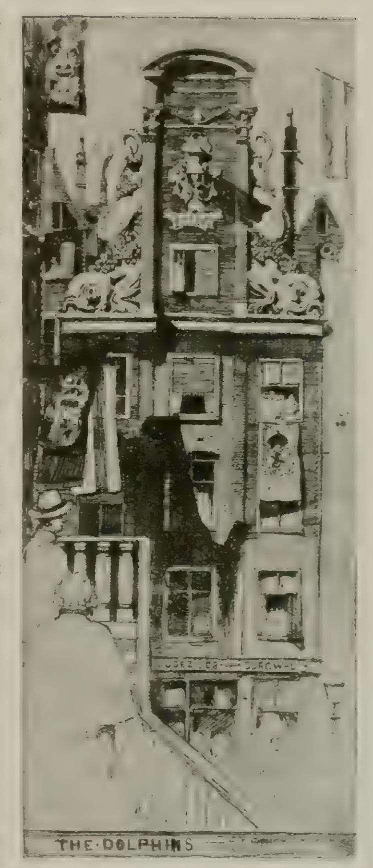
Künstler fast die gleichen Vorwürfe vornehmen sieht, und feststellt, daß sie, ohne einen bizarren Willen kundzugeben, doch stets andersgeartete, stets frische und stets schöne Kunstwerke aus ihnen schaffen. Da merkt man das Walten eines feinen Stilgefühls bei den einzelnen Vertretern, das die Kunst selbst auf eine ideal hohe Stufe heraufhebt und sie sozusagen von der Persönlichkeit des Künstlers unabhängig macht. Es gibt Blätter, von denen auch der Kenner nicht mit Bestimmtheit wird aussagen können, ob sie von Haden, Short oder Goff — um nur drei Namen zu nennen — herrühren, und statt eines Tadels ist ihnen damit ein hohes Lob ausgesprochen. Denn der Reiz der Kunstübung selbst, der durchgeistigten Technik ist bei diesen Arbeiten zu einer so hohen Steigerung gelangt, daß daneben der persönliche Einschlag nicht vonnöten ist und das Interesse kaum noch steigern könnte.

Wenn wir wiederum Goffs „Blick auf Florenz vom Poggio Gherardo" und „Zypressen-Allee bei Fiesole" anschauen, beide ohne erkennbare Unterschiede in der Behandlung, das eine jedoch ein Tagesbild mit zerstreutem Mittagslicht, das andere in der ruhigen Abendbeleuchtung nach Untergang der Sonne daliegend, so suchen wir, wie bei Meryon, vergeblich nach der geheimnisvollen Kraft, die den Künstler solche Werte schaffen ließ, die wir wohl empfinden, aber nicht erläutern können.

Goff hat bis heute 239 Platten radiert, die jüngsten mit eben derselben Frische wie jene vor rund fünfundzwanzig Jahren. In der Hauptsache bleibt er seinen alten Themen treu: Venedig, Toskana, London, die Gegend um Brighton, haben nichts von ihrer alten Anziehungskraft verloren. Damaskus, der Nil, die französische Schweiz, der Rhein usw. haben neue Motive geliefert. — —

Vor zwanzig Jahren etwa setzte Cameron ein mit Werken, die zu versprechen schienen, daß er einst zu den Gewaltigen der Nadel gerechnet werden müsse. Mit der Zeit hat

sich's aber erwiesen, daß er zunächst nur einer der gesuchtesten Vertreter dieser Kunst werden würde: jene Art Volkstümlichkeit, die nicht dem sichersten Beweis einer höchsten Kraft gleichkommt, suchte ihn heim. Blickt man auf sein graphisches Lebenswerk, so fällt einem die gelegentliche Unselbständigkeit auf. Bei dem einen Blatt schlägt man notgedrungen die Brücke zu Whistler, bei dem anderen zu Rembrandt. Haden ist an einem sehr großen Teil der Landschaften schuld, und selbst vor neuen Leuten wie Brangwyn und Béjot wird eine Respektsverbeugung gemacht. Am freiesten blieb Cameron immer noch seinem frühesten und meistbefolgten Vorbild, Meryon, gegenüber. Diese Architekturen versetzen einen in die Stimmung Meryons: bei Whistler, Brangwyn und den anderen aber wird man zu sehr an bestimmte Blätter oder Einzelheiten erinnert. Hätte er sich nicht leicht verflacht, und wäre er namentlich nicht in eine wachsende Starrheit geraten [man vergleiche z. B. die Platten „Custom House" (R.* 289), „Admiralty" (R. 293), „Abbazzia, Venice" (R. 306)], hätte er vielmehr lauter Arbeiten wie „The Stairs, Rowallan" (R. 173), „The Palace Stirling" (R. 174), „Chinon" (R. 330), „The five sisters, York" (R. 397), „St. Germain l'Auxerrois, Paris" (R. 362), „Loches" (R. 328) geschaffen, so würde man bald die Betonung vom Wort Meryon hinüber auf das Wort Cameron gezogen haben.



David Cameron — The Dolphins

Doch der Mensch ist das Opfer seiner guten Tage, und man kann sich im Falle Cameron schließlich freuen, daß der große Künstler nicht in dem erfolgreichen Architekturradierer zugrunde gegangen ist, wie ich gleich weiter unten ausführen will.

Es ist bemerkenswert, daß die Werterhöhung für Radierungen zuerst bei Cameron eingesetzt hat. Man möchte das damit erklären, daß man sagt, der unsterbliche Meryon habe ihm vorgearbeitet. Die Engländer haben auch in diesem Fall ihren Stockkonser-

* F. Rinder: D. Y. Cameron, An illustrated Catalogue of his etched work, Glasgow kl. 4°. 1912

vatismus zur Schau getragen. Meryon ist der große Klassiker der modernen Radierung geworden, und nachdem man ihn einmal hat verhungern, dazu noch in Vergessenheit geraten lassen, ist er als solcher in fernen und nahen Ländern anerkannt. Cameron aber ist der Jünger Meryons nicht nur in der Wahl seiner Motive und in der allgemeinen Stimmung, die er der Radierung entgegenbringt. Daher trägt er für den englischen Sammler von vornherein „the Hall mark", ist gewissermaßen obrigkeitlich als gediegen und prima mit einem Sternchen abgestempelt. Sonst wüßte man es doch nicht leicht zu erklären, daß nun gerade dieser Künstler an der Kunstbörse so hoch über Haden, Legros, Strang, Short stehen sollte, und daß selbst sein Nachahmer Hedley Fitton, den ja der Laie schon, unbeschadet seiner guten Eigenschaften, als zweiten Aufguß erkennen muß, auch jene vier sowie weitere selbständigere Meister, z. B. Goff, Roussel, Hall, was Auktionspreise anbelangt, aus dem Felde schlägt.

Camerons Architekturen sind gewiß schön: niemand wird sagen wollen, daß man sie zu hoch eingeschätzt hätte. Wie sein großes Vorbild weiß er eine so wundersame Harmonie zwischen der stimmungsvollen Beleuchtung dem malerisch gewählten Ansichtspunkt und der festen, gleichsam nüchternen Architekturzeichnung herzustellen. Das, was Whistler für unmöglich hielt und auch selbst nie geübt hat, eine Gerade in der Natur mit einem geraden Strich der Nadel wiederzugeben, hat Cameron wie vor ihm Meryon, wie vor beiden z. B. schon Bellotto eben doch zu bezwingen verstanden. In dem Strich dieser Großen lebt ein schleierhaftes Etwas, das ihr Werk über die Gefahr der Trockenheit hinweghebt. Man kann es nicht erklären, man kann es nicht einmal genau präzisieren, man merkt nur, daß es vielen anderen Radierern leider abgeht, und infolgedessen ihre Arbeit der langweiligen Zeichnung aus dem Architekturbureau gleicht. Denn die bedeutendsten Blätter, auch unter Camerons Architekturen, sind nicht jene äußerlich „malerischen", sondern jene schlichten, bei denen er auf mehr oder minder theatralische Beleuchtungseffekte verzichtet und einfach erzählt, was er zu sagen hat. Wie bei dem vornehmen Schauspieler bestrickt er schon durch die klare Gemessenheit der Aussprache: er braucht sich nicht erst pathetisch zu gehaben, um uns zu fesseln.

Wenige Jahre nach seiner ersten Radierung, die 1888 erschien, galt Cameron schon als ein anerkannter Meister der Nadel. Doch das wollte im letzten und vorletzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts noch nicht viel sagen. Man mußte damals trotz der „anerkannten Meisterschaft" noch oft genug auf den Sonntagsbraten verzichten, wenn man keine weiteren Erwerbsmittel als die Nadel hatte. Wie gesagt, nachdem sich Cameron ziemlich rasch durch Seymour Haden, Rembrandt und einen Schuß Whistler

hindurchgearbeitet hatte, so daß er von Meryons Werk eine Anregung empfangen und verwerten konnte, die ihm zu seiner eigenen Note verhalf, war er einer der Hauptstützen der Society of Painter-Etchers geworden. Und doch hat es im Laufe der ersten zwölf Jahre seiner Tätigkeit nur eins — ein zufälliges Ausstellungsjahr — gegeben, in dem er mehr als etwa 75 Drucke verkauft hätte! Erst mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts lohnte den Meister sein Werk. Dann kamen die vielen Aufträge, und dann entstand der Abnehmerkreis, der sich freudig auf jede neue Arbeit stürzte, die aus Camerons Atelier kam.

Man weiß, welche grausame Macht ein solcher Abnehmerkreis unbewußt oft ausübt. Thaulow hat bekanntlich unendlich unter dem Erfolg seiner ersten Wasserbilder gelitten. Er wollte Neues, Anderes schaffen: die Kunsthändler nahmen ihm aber nur Wiederholungen des ersten Genres ab. Die anderen Sachen konnten sie nicht verkaufen: ihre Kunden wiesen sie als nicht charakteristische Thaulows zurück, wenn sie nicht gar ihre Echtheit anzweifelten! Es ist was geradezu Komisches um diese Sucht des Publikums, bei dem einmal Anerkannten zu verharren. Als ich im Jahre 1904 zu Dresden meine erste größere Ausstellung moderner englischer Graphik arrangierte, fiel unter anderem besonders das prachtvolle ,,Hotel Metropole, Brighton" von Goff auf. Immer und immer wieder mußte die Kunsthandlung Bestellungen auf das Blatt übermitteln, bis der Künstler zuletzt ganz ungeduldig schrieb: ,,Himmel! ich hab' doch auch noch etwas anderes als dieses eine Blatt radiert!" Die anderen Sachen wurden aber eben nicht so begehrt.

Der große Interessentenkreis hat Cameron dazu verleitet, die Architekturradierung etwas auszuschlachten. Gewiß, daß sich unter der erheblichen Menge solcher Blätter noch immer viele Arbeiten ersten Ranges befinden. Aber manche andere scheinen ihre Entstehung doch eben weniger einem inneren, ununterdrückbaren Drang zu verdanken, als dem Wunsch, einen neuen Cameron für jene Sammler zu schaffen, die nicht das Glück gehabt hatten, ein Exemplar des letzten alten zu erwischen.

Für solche Muß-Arbeiten — wenn anders ich sie richtig erkannt habe — hat sich Cameron in wunderbarer Weise auf anderem Felde entschädigt. Mir scheint bei weitem das Bedeutendste, was er in den letzten Jahren radiert hat, nicht das Architekturbild oder die Vedute, sondern die Landschaft zu sein. Hier, unbekümmert um das Vorurteil seiner Gemeinde, hat er nochmals einen großen, freien Stil entwickelt. Auf einer grandiosen Anschauungsgrundlage bietet er uns eine monumentale Darstellung der herrlichen Gottesnatur, die er in großzügiger Vereinfachung vorführt, wobei er um so mäch-



David Cameron Ben Ledi

tiger wirkt, je mehr er seine breite, flächige Sprache doch noch auf der Grundsäule der Linie aufbaut. Ich denke an solche Blätter wie „Still Waters" (R. 381), „The Meuse" (R. 390), „Afterglow on the Findhorn" (R. 399), „Evening on the Garry" (R. 383), „A Valley in the Ardennes" (R. 396) und vor allem „Ben Ledi" (R. 424).

Das sind die Arbeiten, die man zu erwerben trachten muß, wenn man sie erschwingen kann. Daneben haben von den Veduten aus der Jugendzeit, besonders die oben schon genannten, ihren großen Reiz. Aus der mittleren Periode nenne ich „The Dolphins" (R. 115), die sogenannte „Mühle Rembrandts' (R. 131) und „The Rokin, Amsterdam" (R. 119) sowie „A Dutch Damsel" (R. 125). Mit der oberitalienischen Folge setzte ein leises Abflauen ein, aber auch hier kann man solche Blätter wie das „Titelbild" (R. 202), dann „Veronica, a maid of Italy" (R. 205), die „Vignette mit der Seufzerbrücke" (R. 223) und den „Porto del Molo, Genova" (R. 226) nur mit dem Beiwort „vorzüglich" belehnen. Darauf folgten die nordfranzösischen und anderen Architekturen, die den Ruhm des Künstlers unter den Sammlern am meisten gesteigert haben.

Als ich 1896 zum erstenmal über David Y. Cameron schrieb, wollte ich gern — damals arbeitete ich gerade am Künstlerlexikon — seinen vollen Namen wissen und bat meinen Kollegen Dodgson, der in stetem Verkehr mit Cameron stand, ihn zu befragen. Dodgson schrieb mir aber, der Künstler weigere sich, das Initial aufzulösen, sein Name ginge doch niemanden etwas an und ich könnte doch auch über seine Kunst schreiben, ohne

auf seine intimen Privatangelegenheiten einzugehen. So habe ich mir überlegt: Y, das könne doch eigentlich für gar nichts anderes stehen als für Young und habe ihn leichthin David Young Cameron getauft. Der Name ist ihm bis heutigen Tages hängen geblieben, und er soll sich neulich selbst dazu bekannt haben, was mir eigentlich schmeicheln sollte, denn er wird schwerlich mit dem Taufbuch übereinstimmen. In dem 1901 erschienenen Katalog der Sammlung Knorr steht die präzise Angabe: „Cameron, David Yeames, geb. 28. Juni 1865 in Glasgow.“ Wenn man sich einmal aufs Erfinden legen will, ist Young für Y nicht nur das Nächstliegende, sondern gewissermaßen das einzig Mögliche. Dagegen macht mir keiner weis, daß der Katalogverfasser v. Ostini oder der Sammler Knorr die Deutung Yeames aus der Tiefe des Gemüts ohne Anhalt geschöpft haben. Ich mußte mir dieses an und für sich wohl nicht eigentlich hierhergehörige Intermezzo von der Seele wegschreiben, weil meine Taufe Young nun auch durch Aufnahme in das große Thiemesche Lexikon den Stempel des Autoritativen aufgedrückt bekommen hat — angeblich mit Einwilligung des so Umgetauften. — — —

Albany E. Howarth tritt in die Fußtapfen Camerons, und man wird bei seinen Blättern zu sehr der Einzelheiten in den Arbeiten des Vorbildes eingedenk. Immerhin hat er Darstellungen geschaffen, z. B. aus Edinburgh („White Horse Close“, „Old Playhouse Close“, „Bakehouse Close“), ferner Blätter wie „Old Houses, Rouen“, „Straße in Montreuil“, „Corfe Castle“ (ein Schabkunstblatt; Haden, Robinson und viele andere haben sich auch an dieser malerischen Ruine versucht), die selbst ein Sammler gewählter Werke nicht verschmähen wird. Das Beste ist, wieder wie bei Cameron, in breitangelegten, tiefgetönten Landschaften zu finden: vornehmlich „Chateau Gaillard“. Auch einige Kaltnadelarbeiten, „Dutch fishing boats“, „Windmills near Abbeville“, „Loading Hay“ sind reizvoll. Mit der Oxford-Folge jedoch, und mit der Cambridge-Folge, in der er sich selbst nachahmt, neigt er bedenklich nach einem zweifelhaften Ideal hinüber. Es ist das Ideal des Sentimental-Romantischen, das in der Architektur nicht die künstlerischen Elemente, sondern vielmehr die verwitterten Spuren einer „besseren, alten Zeit“ sucht, die sie in möglichst theatralischem Aufputz, wenn nicht gar im Mondenschein mit einem Liebespaar in längstvergangener Tracht vortischt. Dieser Geist hat England einen Axel Haig (der Geburt nach ein Schwede und Hägg geheißen), uns einen B. Mannfeld beschert. Man konnte ihn aber nur zu einer Epoche genießen, wie etwa jener Quaglios, wo der ganze Habitus der Gebildeten in Einklang mit ihm stand und eine phantastische, nicht eine schmachtende Lebenspoesie ihn trug.

Meines Erachtens betrat Hedley Fitton, der äußerlich am glücklichsten dastehende



Muirhead Bone — Fernblick auf Ayr

Nachahmer Camerons in noch ausgesprochenerem Maße den eben gekennzeichneten Weg. Man möchte ihn fast noch mehr zu der Gefolgschaft Haigs, als zu jener Camerons rechnen. Der Ballast im Kunstwerk gewinnt die Oberhand über den treibenden Geist, und es kommt bei den Blättern solcher Künstler den Käufern zum mindesten ebensoviel darauf an, was dargestellt wird, als wie es dargestellt wird. Man sucht „malerische Winkel", halb verfallene Monumente, abseits liegende, vergessene Städtchen auf, um der „nüchternen Alltagswelt einen Schimmer von Romantik" vorzuführen. Nur insoweit beregter Schimmer glänzt, gilt das Kunstwerk als zustande gekommen. Je größer der Meister aber, desto weniger belastet er seinen Stoff mit einer künstlerischen Hypothek, und Rembrandt hat aus der alltäglichsten Flachlandschaft, aus dem unschönsten Frauenzimmer die herrlichsten Kunstwerke geschaffen, Pennell die Kunst sogar in die rauchigsten, rußigsten Fabrikschlotgegenden getragen. — — —

Die Gunst der Zeiten, in denen Muirhead Bone hineingeboren wurde, dokumentiert sich schon durch einen rein äußerlichen Umstand. Kaum hatte er zehn Jahre lang gearbeitet, da fand sich bereits eine erste fachmännische Autorität, die ein wissenschaftliches Gesamtverzeichnis dieses zehnjährigen Oeuvres zusammenstellte. Das will viel heißen, selbst für unsere katalogsfreudige Zeit, die übrigens so recht katalogsfreudig erst seit dem Jahr 1909, in dem der Bone-Katalog erschienen, geworden ist. Bone hat es noch bedeutend leichter wie Cameron gehabt, berühmt zu werden.

Wäre schon Cameron nicht vielseitig zu nennen gewesen — reine Erfindungen, biblische Historien, richtige Figurenbilder und eigentlich auch das Bildnis fehlen bei ihm — so fällt einem bei Bone die Einseitigkeit direkt auf. Sie mag es auch erklären, daß bald nach diesem zehnjährigen Schaffen eine Pause, wenn nicht gar ein Abschnitt eingetreten ist. Bone hat unlängst eine italienische Reise gemacht und schon geraume Zeit nur Zeichnungen, daneben sehr wenige Radierungen geschaffen. In dem meteorenhaften Aufstiegstempo wie anfangs, konnte wohl auch weder sein Ruhm noch seine Produktion sich weiter entfalten.



Muirhead Bone — Baugerüst

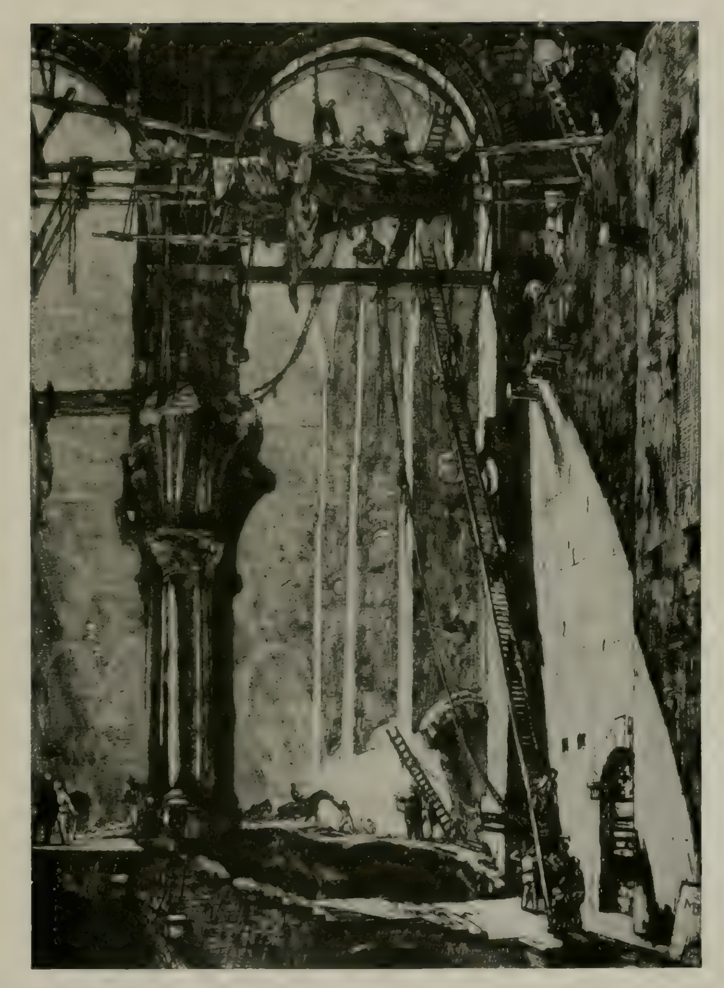
Das Kunsturteil in England ist nicht nur ruhiger, anscheinend auch sicherer wie auf dem Festland. So oft ist es bei uns in den letzten fünfzehn Jahren vorgekommen, daß wir ein Genie, ein fremdes noch öfters als ein einheimisches, zu früh bejubelt haben, so daß wir nach kurzer Frist von unserem Lob wieder manches zurücknehmen mußten. Bone hat man sicher nicht zu Unrecht seine Berühmtheit diskontiert. Die schönen Blätter, die er geschaffen, werden nie die Gunst des verständigen Liebhabers auch ferner Zeiten einbüßen. Sie fußen auf dem festesten, solidesten Grunde, den es gibt. Dieser Künstler, der auch ein Meister der Landschaft und daneben der Architekturen-Vedute

ist, bietet uns etwas ganz anderes als Cameron es in seiner neueren Entwicklung tat. Von einer besonderen oder gar hochpersönlichen Naturanschauung Bones, glaube ich, kann man nicht viel spüren. Seine Auffassung ist eine schlichte, ich möchte sagen wirklichkeits-nüchterne. Er bescheidet sich mit einer feinen, ruhigen Anlehnung an die Natur, die jeder Einzelheit die gleiche, gewissenhafte Wertschätzung entgegenbringt. Zu einer Zeit, da man die ,,Stimmung" nur im Untertauchen des Vorwurfs in einem persönlichen Gefühlsextrakt anerkennt, beliebt es ihm, einer ,,Naturstimmung" nachzugehen, die dem Objektiven das Übergewicht über das Subjektive gewährt.

Aus dem Auffassungsmoment jedoch läßt sich die Radierungskunst Muirhead Bones überhaupt nicht erfassen. Sie ist in erster Linie reiner Stil, aufgebaut auf eine logische Ausnutzung der Technik. Unser Künstler hat in seinen Hauptwerken nur die kalte Nadel verwendet, für deren besondere Wirkungsreize er ein ungewöhnliches Feingefühl besitzt. Einzig und allein nach dem Ziel, diese in vollstem Glanz zu entfalten, strebt seine Graphik und von diesem Gesichtswinkel aus, naturgemäß, muß man sie betrachten, wenn man das volle Maß der Schönheit, das in ihr liegt, auskosten will. Der Vorwurf und mit ihm die Naturauffassung, sind für Bone bloß das Rohmaterial, die für die Beurteilung des Werkes nur im ganz geringsten Maße von Belang sind. So würden wir ja auch ein Grabmal in erster Linie nicht nach dem Material, ob Marmor oder Syenit, ob Kalkstein, einschätzen, sondern nach der Formensprache. Die Formensprache, die Verwirklichung der vielfältigen Möglichkeiten, die in der Anwendung der Kaltnadelradierung, mit ihrem weichen ,,Grat", liegen, ist der eigentliche Inhalt dessen, was uns Bone bietet.

So ist er gewissermaßen der Fortführer einer Seite Hadenscher Kunst. Überraschend nun ist, was man immer wieder betonen muß, daß sich beide, obwohl sie ganz dasselbe und mit den gleichen Mitteln erstreben, so gut und leicht voneinander unterscheiden lassen, daß vor allem Bone, wenngleich er ja eigentlich nur darauf ausgeht, die Handhabung der kalten Nadel auf das objektivste zum Herausholen der letzten Wirkung durchzubilden, doch einen so eigenen Dialekt hat. Helleu konnte schon leicht als ein Eigenartiger, Isolierter dastehen, da er etwas so Ausgefallenes, wie seine graziös und weitgeschwungene Linie ersann. Bones Handschrift ist bei weitem nicht so auffällig und doch, wie gesagt, durch ein unbeschreibliches Etwas nicht minder persönlich im Gepräge.

Seit Will Rothenstein die interessanten Eigenschaften von Baugerüsten für graphische Arbeit ,,entdeckte", haben sich manche seiner Kollegen dieses Stoffes bemächtigt; keiner mit mehr Liebe und Glück wie Bone. Das Linienspiel und das Formengewirr der Sparren,



Muirhead Bone Abbruch von St. James' Hall, London

Querbalken und Diagonalbänder ist ja auch ungewöhnlich dankbar für den Schwarz-Weiß-Künstler. Gerade wie beim Thema ,,Werkstatt und Arbeitsstätte", das Pennell eingeführt hat, kann es uns wundernehmen, daß die Künstler nicht schon früher auf dieses geeignete Stoffgebiet gekommen sind. Bones Hauptleistung der Art ,,The Great

Gantry" (D.* 203), ein Bild des ungeheuren Gerüstes, das in die Eisenüberdachung des Charing Cross Bahnhofs eingestellt wurde, als dort das eingefallene Dach neu gebaut werden mußte, ist eine der denkwürdigsten Leistungen der Kaltnadeltechnik. Die gleichwertig künstlerische, feine Verarbeitung derselben Kompositionsmomente weisen die schönen Blätter „Belgrave Hospital, Kennington" (D. 119) und „Building" (D. 163) auf, während der „Abbruch von St. James' Hall" (D. 207) die phantastischen Piranesischen Qualitäten einiger Bonescher Platten zur Schau trägt. In solchen Arbeiten bricht sich die ursprüngliche Ausbildung zum Architekten, die Bone genoß, Bahn.

Weichheit, Duft und auch an den Stellen, wo der „Grat" sitzt, eine sammetartige Tiefe, zeichnen die Technik unsres Meisters aus. Er kann damit, was übrigens außerordentlich schwierig ist, sogar prachtvolle Stoffwirkung erzielen, wie die Wiedergabe eines alten Missale Deckels („The Rhenish Evangelarium", D. 118) beweist. Wie trefflich sind die vielen leuchtenden Edelsteine, die silberne Filigranarbeit und das geschnitzte Elfenbeinplättchen in ihrer Stofflichkeit unterschieden! Man sollte es nicht für möglich halten, das ohne Zuhilfenahme der Farbe zu erzielen.

Aus der Frühzeit, in der — namentlich während des Jahres 1901 — die geätzten Platten noch häufiger sind, wären „Mike, the Dynamiter" (D. 72), „Denny's Old Workshop" (D. 74), „The Old Jail" (D. 43) hervorzuheben. Neben dem genannten „Mike" kommen als richtige Figurenbilder noch einige Bildnisse, „Mrs. Drummond in a shawl" (D. 57), „Dad and Annie" (D. 90), „Gertrude and Stephen" (D. 167—173, verschiedene Male), „Mrs. Dodd" (D. 176) und mehrere Selbstbildnisse in Frage: jedoch sind darunter nur eben die Selbstbildnisse von wirklichem Wert für den Sammler.

Aus der Londoner Topographie nenne ich noch das imposante „Somerset House" (D. 185) mit feinem Fluß- und Brückenbild, den „Shot Tower" (D. 160), den gelungenen „Clare Market" (D. 147), in dem der Künstler mit meisterlichem Griff die Schönheit einem geradezu langweilig erscheinenden Vorwurf abringt, und die Studie für „Liberty's Clock" (D. 206).

Am entzückendsten bleiben aber vielleicht doch die reinen, schlichten Landschaften, wenn sie auch nicht die Bravour im Überwinden großer Schwierigkeiten zeigen, die manche der schon genannten Blätter hervorhebt: „Rye from Camber" (D. 204), „Southampton from Eling" (D. 148), „Fisher's Creek, King's Lynn" (D. 142), „Ossett" (D. 188), „Hove" (D. 197), „The Ballantrae Road" (D. 212), „Ely Cathedral" (D. 154), „Foster's Boat house, Cambridge" (D. 156), „Cambridge, Midsummer Fair" (D. 152), „Market Place, Ely" (D. 138), „Moore's Yard, Cambridge" (D. 136).

* C. Dodgson: Etchings and Dry Points by Muirhead Bone, London kl. 4°. 1909

Eine besondere Note verdient „South Gate, King's Lynn" (D. 153), in dem sich Komposition und kleine Figuren zu einem förmlich dramatischen Ganzen zusammenschließen, eine Seltenheit bei diesem Künstler. Auch „The Masts, Lincoln" (D. 183) und „Leeds" (D. 181) mit der Kirche oben über dem Abhang, und vor allem „Ayr Prison" (D. 179) haben einen besonderen Reiz. — — —

Weder die Wertsteigerung der Cameronschen Radierungen im Versteigerungssaal, noch der rasche Aufschwung Bonescher Kunst lassen sich vergleichen mit der überraschenden Art, wie Frank Brangwyn in der schnellgewonnenen Gunst des Publikums eine Höhe der Stellung erklommen hat, die ihn mit einem Ruck den größten Berühmtheiten der Nadel zur Seite gestellt hat. Und das hat er erreicht, indem er berechtigte sowohl wie unberechtigte Vorurteile, alte Überlieferungen sowohl wie neuaufgestellte Richtlinien, kurz, so ziemlich alles über den Haufen rannte.

Ich habe schon mehrfach hervorgehoben, daß die Tradition der Englischen Schwarz-Weiß-Kunst in der Pflege der Linie bestand. Wenngleich gegen Ende des eben verstrichenen Jahrhunderts eine Stimmung in der Kunstwelt auftauchte, die den Überlieferungen zu mißtrauen begann und die sie, selbst in den konservativsten Ländern, auf ihre Berechtigung neu prüfte, so konnte und wollte man mit dieser Tradition nicht brechen, denn sie hatte die innere Folgerichtigkeit und auch die bezwingende Schönheit zu Fürsprecherinnen. Und doch ist nun Brangwyn gekommen, der uns alle wie im Sturm gefangen genommen hat mit seiner Kunst, die sich im wesentlichen auf den Ton und die große flächige Behandlung stützt.

Nun war die Radierung, wenn auch nicht für das große Publikum, so doch für den recht umfangreichen Kreis der Liebhaber, infolge der Tätigkeit und Propaganda von Haden und Whistler zu einer aktuellen Frage geworden, deren „pro" und „contra" man eifrig erörterte. Besonders Whistler hat durch sein ganzes planvolles Auftreten in England diese Kunst zeitweilig geradezu zum Mittelpunkt des Interesses erhoben. Dieser Meister hatte in einem Schreiben an eine Radiergesellschaft in Hoboken die Grundsätze aufgestellt: Daß es ein Verbrechen gegen die Kunst sei, wenn man bei ihrer Ausübung das richtige Maß überschreite: Daß die zu bedeckende Fläche immer im richtigen Verhältnis zu den Mitteln stehen müsse, womit man sie bedecken wolle: Daß jeder Versuch, die Grenzen, die solch ein Verhältnis steckt, zu überschreiten, durchaus unkünstlerisch sei: Daß das „Mittel" der Radierung, die allerfeinste Nadelspitze sei, und die zu bedeckende Fläche verhältnismäßig beschränkt bleiben muß: Daß daher die große Platte ein Unding des gedankenlosen Tobers sei. Hierdurch war wieder einmal mit



Frank Brangwyn Die Gerber

einem Schlag ein sinnreicher, wohlüberlegter Standpunkt gegeben, den einzunehmen der gebildete Kunstliebhaber sich um so mehr befleißigte, als er verständlich vorgetragen und an sich überzeugend war.

Kaum hatten wir ihn uns in Fleisch und Blut übergehen lassen, so kamen Brangwyns Riesenplatten und machten kurzen Prozeß mit unserem neugewonnenen Glauben! Brangwyns Sieg mit dem flächigen Vortrag und der umfangreichen Platte ist um so schöner gewesen, als es keinen Besiegten gab, als er nichts zerstört hat. Er hat uns unser früheres Ideal nicht zertrümmert, sondern uns nur ein neues daneben aufgestellt. In ihrem Wesen sind seine Arbeiten keine Verneinung der Vorgänger; sie streben nach ganz anderen Zielen, an die ein Whistler z. B. gar nicht gedacht hat.

Radierungen von Whistler, Haden und ihren Mitkämpfern sind Erzeugnisse einer losgelösten, in sich selbst beschlossenen Kunst. Wie man das wenigstens eine lange Zeit vom Staffeleibild überhaupt gelten ließ, daß es ein Leben innerhalb der vier Leisten des Rahmens führte, oder wie man in noch ausgesprochenerem Maße während des ganzen 19. Jahrhunderts die Rundplastik vom Raum loslöste, so gaben sich und geben sich solche Blätter in der Mappe des Sammlers am besten, frei von jeder Verbindung mit

irgendeinem bestimmten Ort. Aber jetzt schafft man schon viel seltener eine abstrakte Plastik, und selbst wenn er eine freie Statue schafft, stellt so ein Meister wie Hildebrand sie in ein bestimmtes Verhältnis zu einem, wenn auch nur gedachten Ort. Ferner ist es heute schon wieder das Ideal des Staffeleimalers, eine ganz bestimmte Umgebung für sein Bild zu berücksichtigen. Angewandte Kunst in diesem Sinne ist mehr oder minder jede Radierung Brangwyns, mag sie groß oder klein sein. Sie ist nicht so sehr für die Mappe des Sammlers gedacht, sondern sie hat tektonische Qualitäten, die sie für die Wand des Wohnraums im voraus bestimmen. Es gibt, meine ich, keine Originalradierungen, die sich so gefügig als Dekoration in die Einrichtung unserer Zimmer einpassen, wie die Werke Brangwyns. Der große Zug des Strichs, die breite Flächigkeit der Komposition, die kräftige, ja derbe Gestaltung innerhalb eines architektonischen Gefüges, und selbst das Einbeziehen der Arbeitertätigkeit als Stoff für die Behandlung durch die Radierung, das alles verleiht Brangwyns Blättern einen lebendigen, fast aufdringlichen Ernst, der sie an unsere Wände, nicht in die traute Mappe des weltentrückten Sammlers verweist. So haben sie mit Recht einen neuen Stil für sich in Anspruch genommen, da sie sich vorgenommen hatten, ganz neue Aufgaben zu lösen.

Es ist ganz merkwürdig, mit welcher Wucht des Pathetischen Brangwyn bei jedweder graphischen Arbeit einsetzt. Ob wir eine ,,Metzgerei" (Nr.* 46), eine englische ,,Gerberei" (Nr. 6), eine nordfranzösische ,,Abtei" (Nr. 120), einen ,,Schiffsabbruch" (Nr. 36, 78, 193) oder die ,,Salute zu Venedig" (Nr. 108, 118) vorgeführt bekommen, immer ist es ein großer dramatischer Vorgang, der uns geboten wird und darüber geht ja auch die Lokalfarbe ganz verloren. Ethnographisch oder topographisch sozusagen nützen uns seine Blätter nichts. Er hat ein Blatt vom neuen ,,Albert- und Victoria-Museum" (Nr. 52) im Bau geschaffen. Ich bin überzeugt, daß man es zehn täglichen Passanten dieser Stelle hätte vorweisen können und kaum einer würde erkannt haben, daß das Blatt die Stätte vorstelle, an der er eben diesen Morgen zum soundsovielsten Male vorbeigegangen wäre. Ob er in Konstantinopel, Venedig, Paris oder London arbeitet, im ersten Eindruck unterscheiden sich die Bauten, die Brangwyn auf die Platte bannt, nicht. Das Stofflich-charakteristische existiert für ihn nicht: der Naturvorwurf ist für ihn nur ein grober Ton, der rücksichtslos durchgeknetet wird, bis er eine Eingebung des herrischen Willens Brangwyns darstellt.

Ebenso auffallend ist dieser Meister durch seine tragisch-monumentale Geste. Mögen es ,,Gerber" sein, die in der Lohe (Nr. 76) herumrühren, mögen es einfache ,,Schiffszieher"

* (The Fine Art Society, Lmtd.) Catalogue of the etched work of Frank Brangwyn, London fol. 1912



Frank Brangwyn Die Schiffer

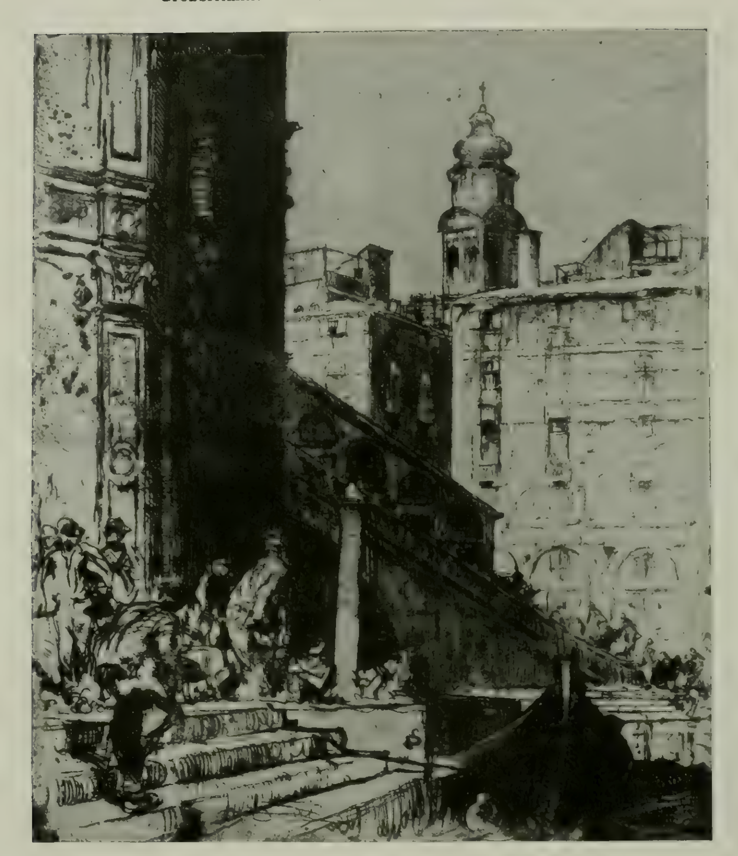
(Nr. 75) oder „Holzknechte" (Nr. 8) sein, trotz der einfachsten Lumpen haben sie alle etwas Großgestaltetes, Heroisches an sich. Nicht umsonst ist Brangwyn als Maler gegenwärtig der gesuchteste Künstler für die monumentale Dekoration. Bemerkenswert ist, daß diese gesteigerte Bewegung zustande kam, einerseits ohne je in das Gespreizte zu verfallen, andererseits ohne daß sich der Künstler je an die Renaissancemeister, geschweige denn an die Antike gelehnt hätte. Diese Züge von Brangwyns Kunst verdienen meines Erachtens das Beiwort „klassisch", mit dessen Anwendung man im übrigen ja vorsichtig genug sein muß.

Erstaunlich ist die große Platte ,,Sa. Maria della Salute zu Venedig" (Nr. 118). Zwei große Schiffe mit riesigen Bugsprieten fallen sozusagen von rechts über die Platte her, und mit ihren gewaltigen Ankern, Sparren, Tauen, sowie den Matrosen drängen sie den eigentlichen Vorwurf der Platte auf ein ganz bescheidenes Plätzchen des Hintergrundes zurück, erdrücken das Thema förmlich. Man hat ja schon an Whistler bewundert, wohl auch von gewisser Seite beklagt, wie er das überlieferte Mondschein- und belleragazze Venedig so ganz aus seinem Vorstellungskreis verbannte, trotzdem aber die reifste Schönheit daraus hervorzog. Selbst Whistler ragt nicht an die Kühnheit des Brangwynschen Ausschnitts heran, und man kann sich denken, daß ältere Gemüter die Hände über die Köpfe zusammenschlagen würden, wenn sie diese markige Darstellung ihres sonst nur in süßlicher Auffassung beliebten Venedigs erblicken. Brangwyn hat die ,,Salutekirche" ein zweites Mal mit den Schiffen links (Nr. 108) — diesmal treten sie viel weniger hervor — und ein drittes Mal im Hochformat von der Straße (S. 110) aus gesehen, geschaffen, doch beide reichen nicht an die erstgenannte Darstellung heran.

Wenn man die Blätter ,,London Bridge" (Nr. 22) und ,,Castello della Ziza, Palermo" (Nr. 30) nebeneinander legt, hat man ein sprechendes Beispiel von dem, was ich oben bemerkte, daß nämlich das ethnographisch und topographisch Charakteristische nicht betont wird. Wenn die Titel verwechselt würden, so würde uns das nicht unglaublich erscheinen, so sehr gleicht sich die Architekturbehandlung, die übrigens leicht an Marius Bauer gemahnt. Daß diese Örtlichkeitsfrage so wenig beim Genuß, den diese Kunst uns verschafft, mitzureden hat, ist eins der Lorbeerblätter in ihrem Ruhmeskranz.

Unter den verschiedenen Schiffsabbruchradierungen ist wohl der ,,Abbruch des Hannibal" (Nr. 36) das Schönste: von den Arbeiterbildern sind ,,The tow rope" (Nr. 75, fünf Männer ziehen an einem Bootseil, Studie aus Brügge), die ,,Baumsäger" (Nr. 43, auf der Werft zu Boulogne), ,,In der Ziegelei" (Nr. 38, zu Wormwood Scrubbs), ,,Die Schiffer" (Nr. 77, ebenfalls am Seil ziehend, besonders monumental in der Gestaltung), und ,,In der Bäckerei zu Montreuil" (Nr. 132, zwei Männer holen Brote aus dem Backofen), besonders hervorzuheben: unter den Darstellungen der Arbeit selbst, der wunderbare ,,Brückenbau, Greenwich 1905" (Nr. 37), ein wahres Drama der Arbeit, und der schon oben angeführte ,,Bau des Albert- und Victoria-Museums in South Kensington" (Nr. 52). ,,Der Schiffbau in Venedig" (Nr. 112) ist wiederum so unvenezianisch und unromantisch in der anerkannten Deutung des Wortes wie möglich.

Fast das gleiche möchte man vom ,,Rialto" (Nr. 72) sagen, der zwar als geistreiche Radierung zu den allerbesten Arbeiten gehört, aber jemanden, der Venedig nicht kennt,



Frank Brangwyn — Die Rialto-Brücke, Venedig

kaum den geringsten Begriff von der Eigenart der dortigen Stätte übermitteln würde. An solch einem Werk stellt man leicht den großen Unterschied zwischen Brangwyns Kunst und z. B. derjenigen Pennells fest. Was es auch sei, Pennell vermag mit einer fast übernatürlichen Intuition, mit dem ersten Blick den Standpunkt zu finden, von dem aus sein Vorwurf das ihm Charakteristische in förmlicher Reinkultur zeigt. Es ist eine ganz besondere Gabe, die man ja nicht über diejenige Brangwyns, sondern nur neben sie zu stellen braucht.

Unter den landschaftlichen Blättern treten hervor „Der Sturm" (Nr. 29), am ehesten an Alfred East erinnernd, der „Türkische Friedhof" (Nr. 31), das „Stranddorf" (Nr. 162)

mit den Kreidefelsen hinten rechts, die „Windmühlen in Dixmuijden", die schlechthin an Hobbema anspielende „Straße in der Picardie" (Nr. 10) und „Assissi" (Nr. 17). Fast wie eine Landschaft auch wirkt der „Fleischerladen in Wormwood Scrubbs" (Nr. 46). Aber wie eine Fleischerei wirkt er nicht; man möchte denken, es sei eine Stätte, an der irgend etwas Weltbewegendes, Historisches passiert sei: so sehr ist die einfache Stätte durch die Tragik des Vortrags herausgehoben worden. Zum Schluß will ich noch die „Alten Häuser (Maison bleu) in Ghent" (Nr. 64), „Old Hammersmith" (Nr. 14) und die „Hagia Sophia zu Konstantinopel" (Nr. 71) anführen, womit wohl die schönsten der bisherigen Radierungen Brangwyns genannt sind. Man möge bedenken, daß er noch mitten in der Produktion steht und sich gewiß nicht so schnell wie Bone ausschreiben wird.

Technisch wichtig ist an Brangwyns Graphik noch, daß sie im allerweitestgehenden Maße die Hilfe des Druckers beansprucht. Mit der üblichen Retroussage ist seinen Platten nicht gedient, seine ganze Flächenwirkung beruht zu einem erheblichen Teil auf der Manipulation des Druckers. Im 39. Band des Studio (S. 136—137) kann man sehen, wie dieselbe Platte aussieht, wenn sie Brangwyns Atelier verläßt, sowie, nachdem sie der Zauberer Goulding in Behandlung genommen hat. Besonders seit Whistler nehmen die Radierer ja das Recht für sich in Anspruch, das Tüpfelchen auf dem i erst beim Druck auf ihr Werk zu setzen, und Pennell druckt jedes Stück selbst, weil er behauptet, das gehöre ebensosehr zur Arbeit des Künstlers, wie die Zeichnung oder die Ätzung. Jedenfalls kann man diesen Standpunkt sehr übertreiben, und einige der größten Radierer haben offen bekannt, daß ein Meister wie Goulding oder auch Delatre mehr aus ihren Platten herausholt, als sie selbst zu tun vermögen. Vor allem aber ist es eine bedenkliche Sache, zu viel dem Drucker zu überlassen, denn im letzten Grund soll eine Radierung doch die ganze Auflage hindurch möglichst gleichmäßige Drucke liefern, und das kann sie nur, wenn in ehrlicher Arbeit das letzte Wort auf der Platte selbst steht und den Geschicklichkeiten des Druckers nur ein ganz bescheidener Spielraum überlassen worden ist. Hat doch auch Goulding sich dahin geäußert, „daß das einfache, ehrliche Drucken zugleich das schwierigste ist. Wenn man alle die Schliche anwendet, kann man auch alle die Fehler und Schwächen zudecken." Das aber sagte ein Drucker, der selbst ein trefflicher Radierer sowie ausgezeichneter Lehrer der Radiertechnik war! — —

Alfred East tauchte ziemlich zur gleichen Zeit und, insofern er auch nach dem Ton trachtete, mit der gleichen Manier wie Brangwyn auf, der ihn daher auch eine Weile lang als unangenehmen Rivalen empfand. Ein Unterschied zwischen beider Arbeit ist



Alfred East — Stow-on-the-Wold

jedoch der, daß East seine dramatischen Schattentiefen und die starken Beleuchtungseffekte seiner ebenfalls großen Platte nicht so sehr dem Drucker anvertraut, sondern sie selbst durch eine sorgfältige Aquatintierung sicherstellt.

East war einer der berühmtesten Landschaftsmaler Londons. Was seinen Pinsel besonders interessiert, der Baumschlag und die Formen des Waldes, hat auch seine Nadel gefesselt. Vor Jahren schon hat er ziemlich matte, dünnstrichige Platten geschaffen. Im Jahre 1903 aber hat er sich auf dem Kupfer wirklich gefunden und trat als ganz neue, bedeutsame Persönlichkeit auf. Seine Linie war breit und saftig geworden; sie hatte fast etwas Japanisch-kalligraphisches bekommen. Als Folie galt ihr nun der düstere, schwerlagernde Ton, der wie ein Kothurn die Gestalt des Tragöden, die Darstellung hinauf zur Größe des Bedeutenden erhob. Trotz gelegentlicher Staffage und trotz der schlichten Bauten, die er hie und da anwendet, bleibt er im wesentlichen auch mit der

Nadel der Landschafter. In die schwere Wucht seiner Schatten liebt er es hie und da, ganz helle Glanzpunkte zu bringen, wodurch die Darstellung dramatisch gesteigert wird.

„The Avenue" ist ein Beispiel dieser Kompositionsweise. Auf Himmel und Erde liegt ein flacher, ernster Aquatintaschatten, in dem fast finstere Baumgruppen wie würdige Monumente emporsteigen. Fast im Mittelpunkt stehen ein Mann und eine Frau als helle Flecken und über ihnen deuten ein paar weiße Striche den letzten Schein der Sonne an dem noch unbedeckten niedrigsten Horizont an. „At Taormina", „Eine Winternacht", „St. Ives, House by the sea", „Die weiße Mühle", „Stow-on-the-Wold", „Mondlicht", „St. Ives Nr. 2" mit dem weißfahl herausleuchtenden Meer, „Nacht", „Zwielicht (Evening glow)", auf dem er das Äußerste wagt in der dramatischen Gegenüberstellung eines hellen Himmels und der ganz dunklen Bäume, sind weitere wirkungsvolle Blätter dieser Art.

Prächtig sind auch einige Sturmbilder, „The Hill top" und „A storm in the Cotswolds". Das Brausen des Elementes, das Klatschen des Regens und das Rauschen der windgepeitschten Bäume wirken in der Wiedergabe mächtig, und man muß staunen über die rein äußerliche Überwindung der Schwierigkeiten, wenn man hört, daß der Künstler diese wie fast alle seine Platten direkt vor der Natur radiert hat.

Auch wo er auf die starken Beleuchtungseffekte und die Aquatinta verzichtet, bleibt Easts Arbeit immer noch großzügig, dank der ungemein wuchtigen Linienführung. Sein Strich sieht eher gewachsen wie gezogen aus auf solchen Bildern wie „A Cotswold farm", „A Cotswold village", „The Valley road". Diese Linie erzielt tatsächlich wieder einmal das Äußerste an Wirkung bei einem Mindestmaß an Aufwand. — — —

Durch Brangwyn und East wurde in dem klassischen Land der Linie auf einmal der Ton bis zu einem gewissen Grad populär. Ich reihe hier eine Anzahl Künstler an, die gerade ihn neuerdings besonders gepflegt haben. Darunter erscheint mir der bedeutendste W. Lee Hankey zu sein. Hankey ist aus dem Kunstgewerbe niederen Schlags hinauf in die Kunst gewachsen. Als Maler nimmt er schon durch seine ehrliche Auffassung gefangen, die es ihm ermöglichte, einen Darstellungskreis anzupacken, an dem die Mehrzahl der Künstler entweder versüßlichen oder verbrutalisieren. Mit einem gesunden und feinen Gefühl aber stellt Hankey seine Menschen aus dem niederen Stande her, ohne Bretonsche Salonbauern noch sensationelle Elend-Typen vorzuführen. Er ist weder sentimental noch programmatisch-schonungslos.

Seine graphische Technik ist für England etwas ziemlich Seltenes. Er gebraucht die Aquatinta und den Weichgrundfirnis: in Erscheinung tritt dabei so etwas wie ein Mittelding zwischen Dr. Gamperts und Leistikows Manier. Alles ist tonig und gut, ohne

im geringsten den Eindruck zu erwecken, als sei das Blatt die Wiedergabe eines Gemäldes. In der ernsten Schwere des Gesamteindrucks liegt der Berührungspunkt mit Brangwyn-Eastscher Kunst. Gelegentlich bringt er eine blendend malerische Wirkung hervor, wie der weiße Fleck des Ärmels bei dem ,,Mädchen auf dem Kirchenbetstuhl". Zu seinen schönsten Blättern gehören: ,,Mädchen an einem Zaun im Waldweg" (The Downs), .,Der Sommer Mond" (Frau aus dem Volk mit Kindern bei einem Teich), ,,Junge Mutter" mit ihrem Kindchen unter Bäumen sitzend, ,,Dorfmädchen" mit einem Korb, ,,Abends vor dem Dorf".

Hankey hat auch viel mit der Kaltnadel geschaffen. Figurenbilder wie ,,The Beggar" und ,,The Wood" erscheinen mir das Beste davon zu sein, während die Landschaften in der Anwendung der Kaltnadelcharakteristik nicht so rein wirken. Er beeinträchtigt den Grat durch tonige Behandlung der Flächen und setzt sich gewissermaßen zwischen zwei Stühle.

Vielleicht um einen Grad schwächer setzt die Kraft Wm. Walkers ein. Er ist gelegentlich zu mild und wagt sich nicht so recht mit den starken Gegensätzen, die sein Stil eigentlich erfordert, heraus. Am besten hierin ist noch das treffliche ,,Im Schatten des Münsters". Auch das ,,Gebäude in Genua" ist gut, obwohl der Künstler mit seinen Linien etwas sparsamer hätte umgehen können. ,,The Vennel, Greenock", ,,St. François de Paul", ,,Guildhall Gardens, Sterling" wären noch hervorzuheben. In ,,Crail" lieferte Walker ein Strichblatt, das ausgezeichnet ist und z. B. den besten Charltons gleichkommt.

Schließlich kommt an dieser Stelle noch Sydney Lee mit einer Anzahl von sehr noblen Blättern in Betracht: ,,Die Stadtmauer von Segovia", ,,Ansicht von Rochester", ,,Das schwarze Haus", ,,Die Straße zum blinden Esel in Brügge", ,,Alte Mühle in Toledo", ,,Straße in Fuenterabbia" und einige weitere Bilder aus Brügge.

Sydney Lee ist, abgesehen von seinen Malereien, als Farbenholzschneider fast noch besser bekannt, wie als Radierer. J. D. Batten und F. Morley Fletcher voran, haben die Engländer seit dem Anfang des neuen Jahrhunderts natürlich auch den Farbenholzschnitt gepflegt. Neben diesen dreien wäre vielleicht noch Allan W. Seaby hervorzuheben. Jedoch kleben die Engländer insgesamt zu sehr an dem japanischen Vorbild und ungeachtet einzelner gelungener Versuche, kann der Sammler auf diese Sachen verzichten, ohne daß er sich dabei zu sehr schädigte. Fast der einzige, wirklich ungewöhnliche und hervorragende Meister des Farbenholzschnitts in England scheint mir der jüngere Pissarro zu sein doch da seine Blätter beinahe ausschließlich für die entzückenden, auf einer Privatpresse gedruckten Bücher bestimmt sind, so fallen sie nicht in das Bereich der Arbeiten, die wir in diesem Werk behandeln.

Das gleiche gilt von den schönen, einfarbigen Holzschnitten von Charles Ricketts. Sie sind zwar mit dem Stichel gefertigt, aber streben in der Wirkung dem alten Dürerschen Faksimileholzschnitt nach. Das Blatt, das wir abbilden, ist als Begleitbild zum Buchdruck gedacht und entstand vor fast zwanzig Jahren, als der Holzschnitt in London die Künstler sonst noch nicht gelockt hatte. Ein ganz eigenartiges Gesicht zeigt auf diesem Gebiet T. Sturge-Moore, der Dichter, der nebenbei auch Bücher über Dürer und Altdorfer geschrieben hat, echte Künstlerbücher, aus denen man mehr über den Darsteller als über die Dargestellten lernt. Auch in der Graphik ist er eigentlich nicht völlig über den Dilettantenpunkt hinausgekommen und wagt sich an die Zeichnung der menschlichen Figur im größeren Maßstab nicht heran. Aber die kleinen Blätter, die er schuf, „Ariadne", „Die Schaumgeborene", „Der Drachen" „Der singende Schwan", „Der große Pan", „Landschaft mit einer Herde", verschiedene „Kentaurenbilder" verraten das gleiche intensive, dichterische Gefühl, das seine warmblütige, stark und echt empfundene Lyrik kennzeichnet. Trotz ihrer gelegentlichen Unbeholfenheit sind sie namentlich das Entzücken aller Künstler, die sie zu sehen bekommen, und ich kann Sammlern nur raten, nach diesen, allerdings wohl recht seltenen Sachen, Umschau zu halten.



Sidney Lee — Straße in Fuenterabbia

Das weitaus bedeutendste, was England auf dem Gebiet des Holzschnitts gezeitigt hat, sind gewiß die Farbendrucke Nicholsons. Es ist der Meister, der zur Zeit des Aufschwungs der Plakatkunst zusammen mit Pryde unter dem Pseudonym „The Beggarstaff Brothers" solches Furore gemacht hat. Im Format von etwa 28:22 cm schuf er eine Reihe Bildnisse berühmter Persönlichkeiten, darunter „Kaiser Wilhelm II.", „Königin

Victoria", „Cecil Rhodes", „Lord Roberts", „Sarah Bernhardt", „Bismarck", „Whistler". Ganz wunderbar sind die schonungslose Charakteristik und die flächige, andeutungsvolle Zeichenkunst. Der Gesamteindruck ist auf Schwarz und Gelb eingestellt, mit einem in der Hauptsache ganz ruhigen Hintergrund. Die Farbigkeit beschränkt sich auf einige Abtönungen des Gelb und manchmal auf einen kleinen roten oder blauen Akzent.



Charles Ricketts Daphnis und Chloe

Diese auserlesenen Stücke sind als Holzschnitthanddrucke nur in beschränkter Auflage erschienen, doch sind fast alle Darstellungen auch mittels Steindrucks vervielfältigt worden. Den Sammler brauche ich kaum darauf aufmerksam zu machen, daß zwischen den zweierlei Ausführungen (Nicholson hat die Steine nicht selbst gezeichnet) ein himmelhoher Unterschied besteht, der sich selbstverständlich auch im Preis bemerkbar macht. Mit Erwähnung von Strangs riesigem, von ihm selbst (mit der Hilfe von Bryden für die Fruchtbordüre) in Holz geschnittenen „Pflüger", dem zweifellos schönsten Schulwandbild, das es überhaupt gibt, will ich dieses kleine Holzschnittintermezzo schließen, um, mit einem ihrer interessantesten Vertreter, dem alten Sir John C. Robinson, wieder zur Radierung zurückzukehren.

Beim ersten Durchblättern seiner Arbeiten fällt es einem auf, daß er sich nicht in dem Maße, wie seine übrigen Landesgenossen, auf die bestrickende, schöne „facture" einläßt. Aus der Linie in ihrer Reinheit macht er sich wenig; wir treffen vielmehr auf eine Art Vorahnung von dem, was Liebermann erstrebte, als er zu ätzen anfing, und gelegentlich wird Robinson geradezu wollig in der Wirkung. Aber gerade wie dieser Deutsche suchte er nach einer Weise, seine Linie so auszubauen, daß sie unmittelbar, nicht mit Hilfe toniger Schatten und des Aussparens, die warme, zittrige Luft und das

breite Tageslicht, ausdrücke. Um das zu erreichen, benutzt er nach geschehener Ätzung oft den Schaber, um seinen Linien das feste Gefüge zu benehmen und ihnen eine quasi Beweglichkeit zu verleihen. Dahinter steckt stets die starke und richtige Empfindung, daß die Lösung des Problems in der Gestaltung der Mittel zum Ausdruck eines besonderen Willens besteht. Robinson stützt sich nie auf das Interesse, das der Gegenstand als solcher dem Betrachter bieten könnte. Unter den Landschaften erinnert manches an die früheren Holländer, die noch nicht unter dem Einfluß des Rembrandtschen Helldunkels und seiner Kunst des Aussparens gestanden haben.



T. Sturge-Moore Landschaft

Es ist klar, daß unser Künstler bei seinem Wunsch, die Atmosphäre sozusagen fühlbar zu machen, gern zu Vorwürfen wie Sturm und Regen, oder dem Zeitpunkt der allmählichen Aufklärung unmittelbar danach greift. Das zeigen seine schönsten Platten „Space and Light, in the Sierre de Almaden, Estremadura“, „Corfe Castle, Sunshine after rain“, „Nine Barrow Down“, „Rain and Wind, a swollen burn at Shandon“, „October rain, Pasquales near Madrid“, „Corfe Castle“, mit den Bäumen in der Mitte ganz rechts, und „Newton Manor“, dem letzten Wohnort des Meisters.

Die meisten dieser Arbeiten stammen aus dem Anfang der siebziger Jahre. Damals haben sie keine Beachtung gefunden, und Sir John, der nach und nach im Verwaltungsdienst des englischen Kunstlebens hohe, arbeitsreiche Ämter bekleidete, sich selbst auch zum bekannten Sammler und Connoisseur ausbildete, fand lange keine Zeit, sich wieder mit der Graphik zu beschäftigen. Erst seit dem Jahre 1902 nahm er sie wieder auf, diesmal mit der Anerkennung, daß er alsbald zum Ehrenmitglied der Painter Etchers ernannt wurde. „Apollo and the Python“, „Near Swanage“, die Kaltnadelplatte „Large Trees“ sind weitere vorzügliche Arbeiten dieses interessanten Meisters.

Gerade wie Robinson hat Inigo Thomas nie so recht zu den Radierern gehalten, und so kommt es, daß seine Graphik nicht wirklich bekannt geworden ist. Thomas ist dem



William Nicholson Sarah Bernhardt
(Mit Genehmigung von Wm. Heinemann, London)

Beruf nach ein Architekt, ein Schüler von Bodley, der zuvor an der Universität Oxford studiert hatte und schon von dort aus gelegentlich kleine Skizziertouren auf der Themse unternahm, um sich vor dem Versauern zu retten. Seine Spezialität wurde später der Gartenbau in Verbindung mit dem Hochbau; hierfür ist er eine der Autoritäten Londons geworden. Das Thema hat ihn auf viele Studienreisen durch Mittel- und Südeuropa geleitet. Solche haben ihn schon im Jahre 1889 nach dem Elsaß und der Lombardei geführt, wo er seine ersten Motive für Radierungen fand. Im nächsten Jahr schuf er einige weitere Architekturradierungen aus Chartres, Poitiers usw. und etwa ein Dutzend Ansichten aus Holland, von denen es aber nur äußerst wenig Drucke gibt, da der Künstler die Platten in einem Hansom liegen ließ und nie wieder erlangen konnte. 1892 radierte er zehn Blatt in Laon und im Elsaß, 1893 einiges in der Bretagne. Seitdem scheint er nicht viel mehr zum Radieren gekommen zu sein: die Haupttätigkeit nimmt ihn zu sehr in Anspruch, war er doch in der engeren Wahl für die große Anlage vor Buckingham Palace, die zu Ehren der Königin Victoria geschaffen werden sollte.

Auf dem Blatt mit dem „Blick in den Kreuzgang zu Toul" streicht vielleicht seine Kunst noch die Segel vor dem Zuviel an Schwierigkeiten. Diese Anhäufung von architektonischen Motiven war kaum zu bewältigen. Viel schöner schon ist die Ansicht der „Kathedrale von Laon", von Nordosten durch eine enge Gasse gesehen. Es verrät ein feines graphisches Gefühl, daß er sich seinen Standpunkt so gewählt hat, daß alles so ziemlich in einem Ton steht und er nicht zu tüfteln anfangen muß, um die verschiedenen Farbenwerte anzugeben. Ganz vortrefflich ist der „Gasthof zu Schlettstadt". Wie verständnisvoll ist der Schatten auf der linken Seite angelegt, nicht monoton, alles in klaren



William Nicholson — Bismarck

(Mit Genehmigung von Wm. Heinemann, London)

Linien, die zart und doch selbständig geführt werden und sich nie zu unbestimmten, schmierigen Tönen verdicken. Die ,,Straßenansicht aus Kaisersberg im Oberelsaß" kann als ein wahres Muster einer topographischen Radierung gelten. Wie die Kirchenwand und der Turm, wie die Straße vorn in Schatten gelegt worden sind, ist durchaus des Studiums wert. Die malerische Wirkung, um die viele Künstler so sehr geizen, ist erzielt, aber die Mittel sind echte, und der Künstler kann über jeden Strich Rechenschaft ablegen: auch hier kein Gefühlsdusel, kein sinnloses Gekritzel und keine schwächlichen Flecke. Man spürt überall die stramme, einheitschaffende Hand des Künstlers. In allen Blättern äußert sich übrigens ein weit bedeutenderes zeichnerisches Können betreffs der Figurenstaffage, als man es sonst bei Architekten gewöhnt ist.

Daß er uns seine Darstellungen unverbrämt, unausgestattet mit den üblichen Sentimentalitätsbeigaben bietet, trotzdem er ja Motive wählt, die man leicht genug mit dem üblichen ,,romantischen Hauch" überziehen konnte, nimmt uns ungemein für diesen Künstler ein; ferner der Umstand, daß er einem so großen Einfluß seiner Zeit, wie demjenigen Whistlers gegenüber, in seiner völligen Selbständigkeit beharrt. Der letztere Umstand mag zur Folge gehabt haben, daß seine Blätter beim Erscheinen nicht populär waren, weil ihnen der damalige moderne Reiz des Prickelnden abzugehen scheint. Aber jetzt, nachdem man gemerkt hat, daß dieser Reiz sich vom Genie doch auch nur recht mangelhaft absehen ließ, lernt man die Zurückhaltung des Mannes, der sich nicht aus dem Geleise bringen läßt, doppelt ehren, und nun erfreut man sich seines ehrlichen Stils, der in seiner Schlichtheit an alte große Meister gemahnt.

Zwei weitere ganz vorzügliche Kirchenbilder sind ,,Chartres" (1890, Blick auf die Türme durch einen Bogen) und die ,,St. Bavokirche zu Haerlem"; nicht minder schön



J. Charles Robinson — Corfe Castle, Sonne nach dem Gewitter

ist der „Roc Amadour" und endlich die Reihe von holländischen Motiven im Breitformat. — — —

Ganz anders wie Thomas ist der vielleicht bekannteste und angesehenste Architekturradierer Londons, Charles J. Watson. Das Merkwürdige an beiden ist, daß, wenn wir einem Kunstverständigen deren Werke zeigen wollten und ihm mitteilten, der eine sei ein Architekt, der andere ein Maler, wohl jeder auf Watson als den Architekten raten würde.

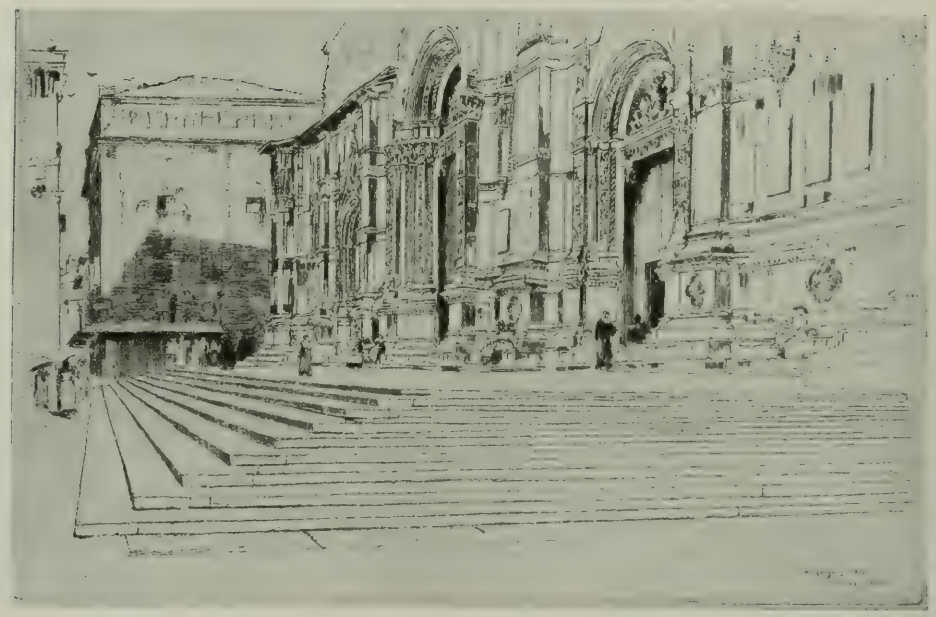
Er hat eine sehr bestimmte Konvention für seinen Linienvortrag herausgearbeitet, und dieser nähert sich ziemlich heran an die bekannte Konvention berühmter Architekten für ihre Schauzeichnungen, eine Konvention, die uns auch durch bekannte Illustratoren wie Railton, geläufig geworden ist. Sie besteht vielfach aus einem lebhaften Spiel mit der kurzen, sozusagen durchbrochenen Linie. Die Lichtkante muß meist vom Betrachter ergänzt werden, der Strich bezeichnet nur den Schattenumriß. Die Darstellungsweise paßt sich vorzüglich der reichen Ornamentik gotischer Fassaden und Portale, überhaupt einer lebhaften Dekoration, sei sie aus welcher Zeit sie sei, an, und gerade solche Themata sind es auch, die Watson sich mit Vorliebe wählt.

Des Künstlers Vortrag ist faszinierend, blendend, beweglich — aber es ist doch ein leiser Schuß Manier darin, und man hat das Gefühl, daß er erlernbar sei auch daß er



J. Charles Robinson — Newton Manor, Swanage

erlernt worden ist. Bei Whistlers Mundart dagegen trifft es einen wie eine Offenbarung, und man spürt, daß sie als die Schöpfung eines reflexionslosen Genies, geradezu als ein Naturprodukt, vor uns steht. Es ist übrigens fesselnd, die Technik dieser beiden Künstler auch äußerlich näher zu vergleichen. Whistlers Andeutungskraft liegt im Duktus seiner Linie. Er lockert die unerbittliche Naturgrenzlinie eines Baues oft in der Weise auf, daß er den Strich zerfließen läßt, indem er an geeigneter Stelle Querhäkchen anbringt. Watson unterbricht die einzelne Linie ganz und gestaltet sie leicht zittrig, was man allerdings genau nur mit der Lupe verfolgen kann. Durch diese zittrige Führung gewinnt sie die Kraft, Licht und Schatten zu suggerieren. Mit der Lupe erkennt man auch, daß seine Linie gelegentlich aus einer Folge winziger, rechtwinklig zum Strich gestellter Parallelstrichelchen besteht. Es ist kaum zu verstehen, wie er diese so minutiös radieren kann, und man möchte auf ein Zahnrädchen schließen: dazu sind sie aber zu unregelmäßig. Whistler stützt sich in letzter Instanz auf das Licht, Watson auf die Form. Auch er weiß übrigens in meisterhafter Art uns die Ahnung eines malerischen alten Bauwerks mit seinen reizvollen Einzelheiten durch spärliche, kaum hingehauchte Strichelchen zu übermitteln.



Charles Watson San Petronio, Bologna

Kein topographischer Radierer unter den Großen stellt das Stoffliche so hoch wie Watson. Whistler war es ganz egal, ob man erkannte, welchen Fleck seine Radierung darstellen sollte, und er nahm sich nicht einmal die Mühe, die Darstellung rechtseitig auf die Platte zu bringen. Pennell will ja geradezu eine Topographie Londons, New Yorks usw. geben, und doch gibt er mehr das Leben des Bauwerks, die Zeitstimmung, die es ausströmt, ein Psychisches etwas eher als das Abbild seiner Züge, um mich so auszudrücken. Ähnliches gilt von Thomas, Cameron und den anderen, deren Hauptzweck immer in anderen, von dem Thema losgelösten Richtungen liegt. Wenn Watson uns die Stufen von ,,San Petronio, Bologna" vorführt, so will er ganz bestimmt, daß wir eben diese Stufen vor uns sehen. Seine große Kunst besteht darin, daß er trotzdem nicht zu einem bloßen Vedutenzeichner, einem Haig etwa, herabsinkt. Der Vortrag verklärt auch bei ihm das Werk.

Zu den feinsten Blättern Watsons rechne ich: ,,St. Etienne Du Mont, Paris", ,,Türme der Kathedrale zu Wells", hinter Häusern im Regen hervorragend, ,,Lane's Asylum, 1895", ,,Wells Cathedral, West Front", ,,Peterborough Cathedral", ,,Der Brunnen, 1897", ,,Percy's tomb, Beverly Minster", ,,Canterbury Cathedral, West Front" und ,,dasselbe

von der Seite, 1896", „Old Sarum", dies letztere eine großartige Kaltnadelarbeit aus dem Jahre 1897.

Kaum weniger hervorragend sind: „Venezia, ponte del Cavallo, 1891", „Wells, 1894", „Cefalú, Sicily, 1891", „Café auf dem Mt. St. Michel", „Shrewsbury, Laden 1895", „St. Pierre, Lisieux", „Arles, 1894", „Via Zablioni, Ferrara, 1893", sowie ferner die Platten: „Waschfrauen in Chartres, 1890", „Rue St. Martin, 1890", „Charrington & Co., Chelsea, 1889", „Langston, Hampshire, 1888", „Rue Pirouette, Paris, 1892", „Straße in Ravenna" und „Dordrecht". Mit der Aufzählung der Blätter, die man vielleicht sehr gut nennen würde, will ich gar nicht erst anfangen.



Charles Watson — St. Etienne du Mont, Paris

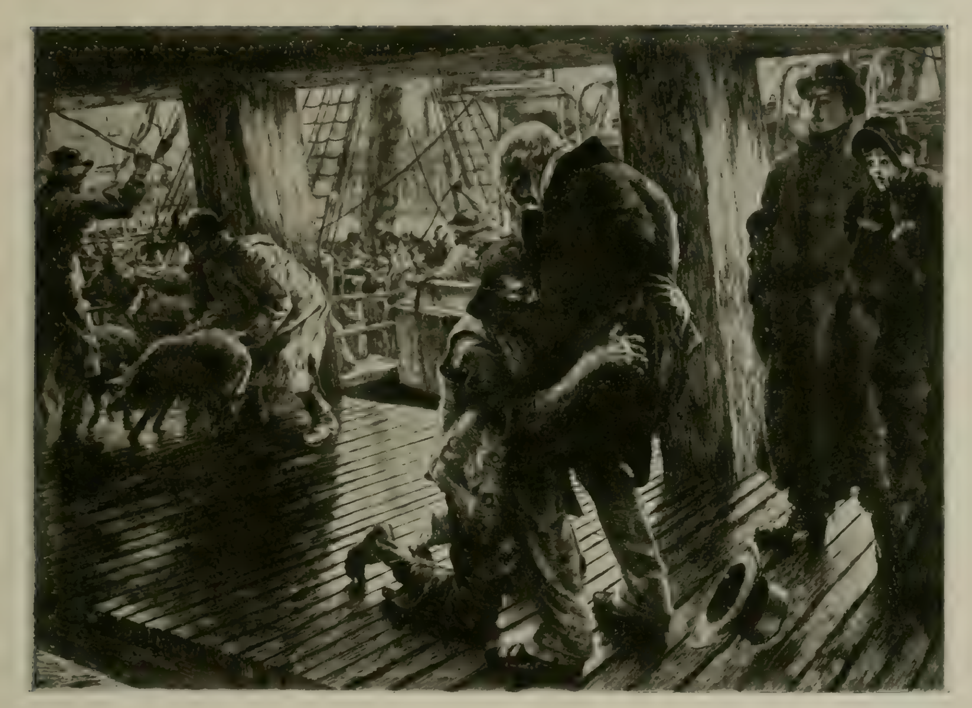
Man wird es kaum glauben, daß in dem Künstler, der solche fein hingehauchte Werke schafft, eine völlige Umwandlung der künstlerischen Auffassung stattgefunden hat. Watsons erste Radierung entstand 1869: drei Jahre später stellte er aus. Die Erstlingsarbeiten bestanden aus großen „Schinken", ungeheure Platten mit richtigen „Veduten", die in ihrem realistischen Beigeschmack und ihrer schwächlichen Mischung von malerischen mit graphischen Elementen eine Stillosigkeit bildeten, die so recht den philiströsen Begriffen von Wandschmuck Rechnung trugen. Dann ging Watson auf Reisen, und als Reminiszenz entstand seine „Holländische Serie", die schon einen gewaltigen Fortschritt markiert. Endlich gelangte er zu Leistungen, wie die „Piazza Giulio Cesare in Rimini", womit der eigentliche Watson in die Schranken tritt.

Im übrigen ist er nicht im mindesten streng einseitig. Das Regenbild „Avignon“ bietet uns ein energisches Aquatintblatt, in dem aus der Not des Verfahrens, aus dessen spröder Unbeugsamkeit, die ein Verschmelzen der Töne nicht erlaubt, eine Tugend gemacht wird. Auf der „Mühle zu Ely“ sehen wir die weiche, verschwommene Linie der Weichgrundätzung auf ihre malerische Andeutungsfähigkeit richtig ausgenutzt. „Die Vespern“ endlich und ganz besonders das „Tal des Swale“ sind unübertreffliche Kaltnadelblätter, wie man sie von der Hand Hadens nicht besser erhalten hat.

Und wenn Watson farbig arbeitet, besonders wenn er aquarelliert, ist er der Anerkennung der Kritiker ebenso sicher, wie wenn er radiert. Er besitzt eben das richtige Stilgefühl, das ihn dazu anhält, mit jeder Technik das herauszuholen, was mit ihr auf dem natürlichsten Weg zu erzielen ist, ein Gefühl, das ungemein seltener ist, als man gewöhnlich annimmt. Die Fälle, in denen sich ein Künstler in der Wahl seiner Mittel, oder wenn man es lieber so ausdrücken will, in deren Anwendung vergreift, kommen nur zu oft vor.



Charles Watson — In der Markuskirche, Venedig



James Tissot — Rückkehr des verlorenen Sohnes

EINIGE WEITERE MEISTER UND DIE JÜNGERE GENERATION

Wenn ich eine weitere Reihe von Radierern behandle, die der ernsthafte Sammler englischer Graphik beachten muß, so möchte ich durchaus nicht, daß die in diesem Kapitel vorgenommenen Künstler schlankweg als „zweite Wahl" aufgefaßt werden. Manche der in beiden Absätzen erwähnten Meister könnten ohne weiteres ihre Plätze wechseln: daß der eine vor dem andern zu stehen kommt, soll keinen Rangunterschied festlegen, ebensowenig wie eine trockene alphabetische Ordnung das tun würde. Wenn ich mit dem Hauptabschnitt fertig bin, hoffe ich nur aus meinen zahllosen Notizen insgesamt alle jene Künstler herausgezogen zu haben, auf die es ankommt, und keinen übergangen zu haben, der nach meiner Wertschätzung wichtiger wäre, als irgendeiner der vielen, die ich angeführt habe. Daß diese Wertabwägung eine subjektive sein muß, ist ganz selbstverständlich. Sollte mir jemand vorhalten, ich führe diesen oder jenen

Meister nicht vor, den er für bedeutend hält, so kann ich mich nur mit der Versicherung verteidigen, daß ich keineswegs vorhatte, einen Chronistendienst zu liefern.

Nur fürchte ich, muß ich mich in diesem Kapitel nun etwas kürzer fassen und mich im wesentlichen auf eine Aufzählung von Blättern, ohne das einzelne zu charakterisieren, beschränken. Wie beim Baedeker die einfache Erwähnung des Gasthofes schon als Empfehlung zu gelten hat, so mag hier die namentliche Hervorhebung der Blätter für den Sammler und sonstigen Interessenten ein Wink sein, worauf er sein Augenmerk mit Gewinn lenken kann.

Den Reigen eröffne ich mit einem ganz alten, vielleicht für unser heutiges Empfinden schon leicht veralteten Meister, einem jedoch, der besondere Interessen wachruft: mit James Tissot.

Tissot ist einer der Künstler, den Frankreich an England hat abgeben müssen. Ursprünglich malte er romantische Genrebilder in der Tracht des 15. Jahrhunderts, dann aber, nachdem er sich in London niedergelassen, Typen aus der eleganten Welt, namentlich lässig-vornehme Frauen. Dabei hat er weniger seine eingeborene französische Charakterneigung zur etwas leeren Eleganz abgestreift, als es bei anderen seiner Landsleute der Fall war, die sich gezwungen oder freiwillig in London aufhielten. Zuletzt schuf er biblische Historien, die schon bei ihrem Erscheinen den Stempel eines veralteten, überlebten Geschmacks an sich trugen.

Seine Graphik stammt aus der Zeit der eleganten Gesellschaftstypen und besteht fast ausschließlich in Kaltnadelplatten, meist größeren Umfangs. In ihrem äußeren Gewand verrät sich der Maler: ohne wirklich einer Reproduktion nach einem Gemälde zu gleichen, nähern sie sich schon einmal dadurch, daß die Nadelarbeit sich mehr oder minder gleichmäßig über die Platte verteilt, den Helldunkel- und den Halbtonverteilungsgrundsätzen der Ölmalerei. Dem geborenen Graphiker ist das Papierweiß fast noch wichtiger, als das Linien-Schwarz. Abgesehen hiervon, bekundet Tissot großes Geschick für die Handhabung der Kalten-Nadel, klares Verständnis für die Reize des Grats und Einsicht in die Möglichkeiten, die durch diese besondere Technik gewährleistet werden.

Es ist bemerkenswert, daß ein so ausgesprochen mondäner Meister wie Tissot sich die „Parabel vom verlorenen Sohne“ zur künstlerischen Bearbeitung aussuchen sollte, noch merkwürdiger aber, daß er die Sache so ernst nimmt wie Uhde, und die biblische Lehre dem Beschauer ans Herz zu rücken sucht, indem er die Begebenheit in die heutige Zeit versetzt, am allermerkwürdigsten aber, daß er, trotzdem er bei der eleganten Welt bleibt, eine wirklich ergreifende Darstellung zustande bringt. Nicht anders kann man

das Blatt nennen, auf dem der Sohn, von bitterer Irrfahrt nach Australien mit dem Viehtransportdampfer zurückgekehrt, auf dem Ladeboden des Londoner Docks zusammenbricht und vom Vater mit rührender Liebe wieder aufgenommen wird.

Dem äußeren Anschein nach ganz anders wie Uhde, dem Geist nach aber ihm entsprechend ist das Freudenfest-Bild, auf dem der rechtschaffen gebliebene Sohn in der modernsten Rudorertracht — man sieht sein Boot hinten auf der Themse — mit dem berechtigten Vorwurf im Ausdruck mitten in das Gesellschaftsgelage tritt.



James Tissot — Am Erkerfenster

Daß das Genie auch die moderne Gesellschaft der hehrsten Kunst dienstbar machen kann, hat Alfred Stevens bewiesen. Ganz so hoch will ich Tissot gewiß nicht stellen, aber der „Verlorene Sohn-Zyklus“ ist eine Leistung, die keiner noch so gewählten Sammlung Schaden zufügen wird. Als Graphik ebensogut sind noch „Das Foyer der großen Oper zur Zeit der Pariser Belagerung“ und „Die Galerie der Yacht Calcutta“. Ich hebe ferner noch „The Croquet Grounds“, „Dame, in einer Hängematte lesend“, „Der Drehorgelmann mit seinem Affen“, „Der Highlander“ zwischen zwei Damen hervor. Außerdem gibt es noch verschiedene Bilder von liebenswürdigen Frauen, Mädchen und Kindern, auf dem Rasen lagernd, im Zimmer sitzend, usw. — —

Zwei anerkannte, tüchtige Meister der Landschaftsradierung sind Frederick Burridge und Reginald E. J. Bush.

Burridge ist ein Schüler Shorts und seit Jahren Vorstand der städtischen Kunstschule zu Liverpool: demnach braucht man nicht weiter zu betonen, daß er das Technische

seiner Kunst bis herab zum Drucken der Platte aufs beste bemeistert hat. Sein besonderes Interesse ist dem Himmel, diesem schwersten aller Vorwürfe für den Radierer, gewidmet. Oft genug nimmt er Themata wie Robinson und Hall vor, Sturm und Wind und Wetter, aber wie ganz anders ist seine Behandlung! Seine Linie ist sorgfältig und mit leichtem Anschlag hingezeichnet. Er sucht weniger das Zittrige, Leuchtende des Lichtes, als die architektonische Struktur der Beleuchtung, die beim Durchbruch der Sonne durch die Wolken erfolgt, herauszuheben. So benutzt er auch, um die Gegensätze zu dämpfen und durch Unterdrücken des Papierweißes das Bildmäßige des Blattes zu steigern, das Sandpapier, womit er einen leichten Ton auf das Kupfer reibt. Nach allem ist der Wirklichkeitseindruck von nassem Wetter auf solchen Platten wie „Harlech Castle", „Wisht Weather", „The Pride of North Devon", „A March of Waters", „Lancaster from the Marsh" ganz bezaubernd. Weitere vorzügliche Platten sind: „Promise of a hot day" — ein flaches Delta mit sehr hohem Himmel — „Traeth Bach", „Patriarchs" (eine Gruppe alter Bäume), „Oxcliffe Marsh", „High noon", „The Marsh Farm" (mit den sturmzerzausten Pappeln), „The new dock" — ein treffliches, lebhaftes Bild vom Schiffsverkehr — und das energische, in der Linienkomposition für diesen Meister ungewöhnliche „Shipbuilding". Damit seien nur Blätter ersten Ranges angeführt.

Bush ist vielleicht am glücklichsten in der Behandlung von Baumpartien. „Buchen im New Forest" und „Boulder Wood", daselbst, „Bethersden in Kent", Geburtsort des Künstlers, das Fischerdorf „Mousehole in Cornwall", „Der Hafen von Mousehole bei hohem Wasserstand" geben ein schönes Zeugnis seines Könnens. In diesen Blättern und in den sogenannten „Weihnachtsstufen zu Bristol", „Goodewicke in der Grafschaft Pembroke", sowie „Pennarths Schiffswerft an der Mündung des Taff" kann man so recht verfolgen, wie er seine ganze Karte auf das wohlüberlegte, ausdrucksvolle Linienspiel setzt. Der Freude an einer geistvollen Übertragung der Flächen in die Liniensprache will er mit seiner Arbeit dienen: alles Weitere kommt erst in zweiter Linie. „Ein Mühlbach in Llandaff", „Auf dem Taff nahe Llandaff", „St. Ives' Bucht, Cornwall", „Angler", „Im Garten" und der „Cabot-Turm zu Bristol" wären noch zu nennen.

William Monk radierte schon längere Zeit, ehe ihm seine Folge von Hampstead endlich einen durchschlagenden Erfolg einbrachte. Äußerst wirkungsvoll im Fluß der Formen sowie in der Schwarz-Weiß-Verteilung treten uns die „Tannen", das Titelblatt, vor Augen. Es gehört feines Verständnis und auch ein gewisser Mut dazu, die Stämme, wie hier, weiß zu lassen. Wie leicht konnte der Künstler in den Fehler verfallen, ihren Formen im einzelnen mehr nachzugehen und so den Detailreichtum des Blattes auf



Frederick Burridge　　　　Der Stolz von Nord-Devon

Kosten der Gesamtwirkung zu vergrößern! „Flask Walk“ und „Cottages, Hampstead“ sind die beiden anderen stärksten Blätter der Folge. Die Wiedergabe des jetzt nicht mehr vorhandenen, alten „New-Gate Gefängnisses“ folgt in der derben Gegenüberstellung von schwerem Schatten und grellem Licht den Idealen Meryonscher Kunst. Selbständiger aber ist die schöne Radierung mit dem alten „Stadthaus zu Amersham“. Es ist dies das Städtchen, in dem sich Monk in einem alten, anheimelnden Hause, voll von zahllosen geheimnisvollen Winkeln, die Wände mit geschnitzter Eichenverkleidung bedeckt, niedergelassen hatte. Das Stadthaus erinnert mit seinem völlig als offene „Laube“ gehaltenen Erdgeschoß an Südtiroler und italienische Anlagen. In dem ersten Zustand des Blattes befand sich ein Laternenpfahl an der Stelle, wo man jetzt eine kleine Figur sieht. Die nüchterne, steife Senkrechte irritierte den Künstler, besonders da sie auf die Verhältnisse der Häuser drückte: so hat er sie ausgeschliffen. Man sieht, wie ihm,

trotzdem er eine bestimmte Lokalität vornahm, doch die künstlerische Harmonie über der realen Wahrheit stand. Ganz vortrefflich sind weiterhin „Carnavon Castle" und neuere Arbeiten aus Irland, während die Blätter aus Oxford unter der Ungunst des Themas leiden.

London hat der Künstler nicht im Festtagsgewand, sondern im Werkelkleid betrachtet: er schildert es nicht vom Gesichtspunkt des Fremdenverkehrs aus. Auf der „Precarious street" sehen wir von hohem Standpunkt in eine Straße hinein, in der einige Häuser zum Umbau mit riesigen Gerüstbalken gestützt werden. Die Perspektive und die Art, das Aktuellgepackte durch die lockere Behandlung künstlerisch zu gestalten, fesselt auf diesem Blatt ebenso wie auf einem anderen: „Street repairing", wo Teer- und Asphaltwagen als schwarze Flecken den physischen und ideellen Mittelpunkt der Komposition abgeben. Nicht minder gelungen sind „Wych Street, Strand" und „Salvation Army, Men's shelter", ein derbes, flottes Nachtstück mit grellem, wohlgeglücktem Beleuchtungseffekt und einer sicher angelegten, impressionistischen Figur vorn. Nicht unerwähnt lassen möchte ich noch „The woman with the scales" (nach dem Wahrzeichen des Hauptgebäudes so benannt) und „Advertisements". Auf diesem Blatt schauen wir eine große mit Plakaten bedeckte Gebäudewand an. Was kann es Trostloseres in der Wirklichkeit geben: wie traurig wäre das Motiv zu nennen, wenn es sich um einen Maler handelte! Aber gerade daran, daß sie eine solche Aufgabe zu bezwingen weiß, zeigt sich die beispiellose künstlerische Kraft, die in der Kunst der Linie, in der Radierung beschlossen liegt.

Alfred Hartley bestellt mit großem Geschick das Landschaftsfach im Geist Hadenscher Anschauung. Er ist in der Hauptsache starkbeschäftigter Maler und kommt, wie er mir schrieb, lange nicht so oft dazu, die Radiernadel zu ergreifen, wie er es gern möchte. Das Gewicht legt er bei seiner Arbeit auf die Übersetzung in der Liniensprache, und die Radierung ist ihm vor allem die Kunst, Unnötiges auszulassen. Allerdings scheint es mir, daß er gelegentlich („Stadttor", „Burgeingang", 1896) die Sache etwas zu weit treibt, so daß die Platten stellenweise den Eindruck der Leere hervorrufen. In den meisten Fällen verrät sich aber der denkende Künstler mit der richtigen graphischen Eingebung, der seinem Handwerkszeug nicht etwas abtrotzen möchte, was es nicht hergeben kann. „An Essex stream" zeigt eine ruhige Sommernachmittagsstimmung und ist überaus glücklich in der Wiedergabe des charakteristischen Gepräges eines englischen Dorfes mit der langgestreckten Kirche, deren breiter Turm ohne Haube spezifisch inselländisch ist. Sehr hübsch ist das ähnliche Blatt „On the Tees", ferner wenigstens die Landschaft auf dem „Château de Blouay", „Die Mauern von Stokesay Castle", „Grasende Schafherde", ein treffliches Kaltnadelblatt vom Jahre 1896, „Landschaft am Weir mit fischenden Knaben" usw.



William Monk Das alte Stadthaus von Amersham

Neuerdings ist er manchmal zum breiteren, monumentaleren Strich übergegangen („A Dutch market") und hat sich leider auch mit der Radierung in Farben beschäftigt.

Frank Laing ist in Paris früher anerkannt worden als in London (ebenso wie Brangwyn in Deutschland schon geschätzt wurde, ehe die Engländer erkannten, was sie an ihm haben) und im Jahre 1899 hat ihn bereits die Gazette des Beaux-Arts lanciert. Er ist einer der vielen, die es gewagt haben, mit einer „Abside de Notre Dame" sich neben dem unsterblichen Meisterwerke Meryons aufzustellen. Bei seinem „St. Etienne du Mont" fällt einem unwillkürlich die viel prickelndere Behandlung Watsons ein. Dagegen packen uns die prächtigen Landschaften ganz unmittelbar: so die schöne Abendstimmung vom „Belvedere zu Antwerpen", das in seiner kühnen, ungastlichen Schroffheit ausgezeichnet erfaßte „Schottische Vorgebirge", und die zauberhaft tiefe, melancholische Beleuchtung auf dem Blatt mit dem Motiv aus der Hafenstadt am Tay „Westlicher Turm

in Tayport". „The tidal basin, Dundee", „Die Burg zu Edinburgh", „Kirche zum Hl. Lamm, Chartres", „Der Einschiffungsplatz, Antwerpen", „Le pont royal, Paris", „Bäume und Türme, Prince's Str. Gardens, Edinburgh", „Porta della Carta, Venezia" sind einige weitere bemerkenswerte Platten Laings, der übrigens auch spanische Motive radiert hat.

Ein anderer guter Landschafter ist Herbert Marshall, der in seiner Auffassung dem Goff nahesteht. Insbesondere kenne ich an guten Arbeiten von ihm einige Londoner Straßenbilder. Auf der ersten, 1891 geschaffenen Platte („Picadilly"?) erstreckt sich rechts entlang ein Park, und die Regenstimmung ist vorzüglich wiedergegeben. Eine andere („Straßenblick" 1893) aus dem Südwesten der Weltstadt zeigt den Victoria-Turm im Hintergrund, eine dritte den großen, dicken Turm des Parlamentshauses. Endlich führe ich noch das schöne Kaltnadelblatt von „St. Martins Church" mit einem Teil von Trafalgar Square an.



John Wright Der Teich

John Wright ist zwar nicht ein Schüler von Short, hat aber seine technischen Kenntnisse aus dessen kleinem Handbuch erworben. Seine zweiten Lehrmeister waren Rembrandt und Ostade, deren Werke er bei Gelegenheit von Ausstellungen genau studierte. Frühe Arbeiten zeigen auch deutlich die Abhängigkeit von diesen alten Meistern („Hopfenernte", „Dorfstraße", „Das Moor in Yorkshire"). Auch nachdem er sich mehr an die Natur hielt, verraten seine Blätter immer noch durch eine gewisse Vorsicht und Gemessenheit in der Linienführung („The Pool", „Sheep under a Tree"), wo er seine ersten Eingebungen her hatte. Zu einer etwas freieren Arbeit regte ihn die gewaltigere, eigenartigere Natur des Nordens an, und in Robin Hood's Bay hat er mehrere schöne Motive sehr gut durchgeführt. Während eines Aufenthalts in Venedig hat sich seine Kunst der Linie noch geklärt, und die neuesten Blätter zeigen ihn mit einer auf sich selbst gestützten Technik ausgerüstet. Er unterscheidet jetzt das Wesentliche vom Nebensächlichen und vermag mit einer durchdachten, zurückhaltenden Linie seine Auffassung anzudeuten.

W. L. Wyllie ist schon seit lange ein sehr beliebter und sehr fruchtbarer Radierer gewesen. Seine zahllosen Wasser- und Schiffbilder sind gewiß gut, wenn sie auch oft der Weichlichkeit nicht genügend aus dem Wege gehen. Einige der energischeren Blätter — was teilweise mehr auf Konto des Anpackens des Themas als auf dasjenige der Durchführung kommt — lauten: ,,The lower pool", ,,A South Eastern gale, Brighton chain pier", ,,Kit's hole reach", ,,Torpedo-Boot-Flotille", ,,Blick auf den Londoner Hafen unter einem Brückenbogen hindurch", ,,Fair Wind". Am meisten empfehlen würde ich den Sammlern, die trefflichen, ganz kleinen Kaltnadelskizzen von Vergnügungsyachten, Fischerflotillen, Ruderbooten, in denen sich eine graziöse Leichtigkeit der Hand, gepaart mit Geschmack, in den Dienst eines wirklich graphischen Gefühls stellen.

Bei den folgenden drei Künstlern setze ich nur die Namen hin nebst den Titeln einiger vortrefflicher Blätter, die ich kenne. Es mag Sammlern damit ein Wink gegeben sein, in welcher Richtung weitere Untersuchungen sich wahrscheinlich lohnen würden. W. K. Hinchliff: die Kaltnadelblätter: ,,Alte Frau mit einer Haube", 1896, ,,Alte Frau nach rechts sitzend, die Hände im Schoß", 1895, ,,Alte Dame mit Blasebalg am Feuer", 1898. A. Airy: hübsche Ast-, Frucht- und Blattstudien mit Bienen usw. ,,Promise of Pears", ,,Appleblossom", ,,Der verlassene Hühnerstall", ,,Inneres einer Scheune". Alfred Bentley, mit einem leisen Anklang an Legros' wunderbaren Strich: ,,Children of the Moor Farm", ,,Schiffbauer", ,,Weidenbäume", ,,Mrs. Siddons, Kopf".

Nun aber, zum Schluß, zur jüngsten Generation.

Eine ganz besondere Erscheinung bietet Augustus E. John, der sich nicht recht in Einklang mit der übrigen englischen Kunstwelt bringen läßt. Er trat auf als der Typ eines Pariser ,,Bohémien", der nur im Sweater und fast ungekämmten Haar herumlief und in dieser Auftakelung sogar bei Feierlichkeiten sich eingestellt haben soll, wodurch er natürlich den frackkorrekten Engländern einen heillosen Schrecken einjagte. In seiner Kunst herrscht ein Ideal vor, das seiner Person entspricht. Zunächst spiegelt sich darin ein Atelierleben, das nicht aus lauter schönen Seiten besteht: dafür ist es aber von einem geistigen Leben durchsetzt, das vor keiner falschen Afferei sich beugt, keinen Modegötzen dient und nur Kunst ,,straight from the shoulder", wie man drüben sagen würde, kennt. Er sagt, was er sagen will, unumwunden und geradeaus, und er sagt es auch, gerade so, wie er es sagen will. Damit will ich angedeutet haben, daß John, im klassischen Land der Radierung, sich herzlich wenig aus Stil, Anpassung, wohlüberlegter Linienführung und dergleichen schönen Sachen macht. Ein solcher Mann ist natürlich nur erträglich, wenn eine wirklich intensive Kraft hinter seinem Schaffen



Augustus John Selbstbildnis

steht. Sie hat sich nicht dazu hergegeben, eine neue graphische Konvention zu entwickeln, wie etwa Brangwyn, der ja auch von den bisherigen Pfaden abwich. Johns Linie hat das Ungeduldige, Zügellose mancher französischen Meister an sich, bei denen man das Gefühl hat, die Technik ist ihnen nur ein Hindernis, über das sie sich ärgern, statt eines guten Freundes, auf dessen beste Dienste sie vertrauen müssen. In der farbigen Liniensprache Corotscher, Rousseauscher Landschaftsradierungen finde ich eine gewisse Verwandtschaft. So verehren wir in den Blättern Johns ebenfalls den bedeutenden Künstler, oder wenn man so will, den Maler mehr als den Graphiker.

John hat als einziger in England außer Holroyd, Akte radiert. Aber während Holroyd dabei klassisch-antike Schönheitsreminiszenzen vorschweben, riecht es bei John nach dem Montmartre, oder vielmehr nach dessen englischem Seitenstück, King's Road, Chelsea.

Nach allem und allem ist es aber ein Künstler, den man nicht übergehen darf und auf dessen Blätter (z. B. „Esther", „Zigeunermädchen", „Pyramus und Thisbe", „Philosoph und Kurtisane", „Sitzender Akt", drei „Selbstbildnisse", „Mädchen mit einem Sack", „Obstverkauf", „Frau in einer Laube", „Des Straßenhändlers Karren", „Ida") der Sammler englischer Graphik achten muß, wenn sie auch mit den übrigen Sachen, die er von dort herbeiholt, wenig in Einklang zu bringen sind.

Dieses letztere kann man auch von den Arbeiten der Gebrüder Detmold aussagen. Ich habe noch nie ein Zwillingspaar kennen lernen, das dermaßen dem Romanideal von Unzertrennlichkeit und Übereinstimmung entsprach, wie Edward und Maurice Detmold.

Man wunderte sich eigentlich nur darüber, daß sie nicht zusammengewachsen waren. Daß sie selbst ihren Anteil an gemeinsamen Arbeiten nicht mehr auseinander zu halten in der Lage waren, setzte einen schon gar nicht mehr in Erstaunen, wenn man in einem fort erlebte, daß der eine den Satz vollendete, den der andere angefangen hatte. Leider war die ihnen von der Natur mitgegebene Körperkraft eine recht klägliche, und von den zwei großen Talenten ist das eine mittlerweile dahingegangen.

In der äußeren Erscheinung gleicht ihre Graphik etwas derjenigen von Dupont. Ob sie mit dem Stichel arbeiteten, ob sie radierten, an die Stelle der spielerischen Freiheit der Nadel trat eine äußerst sorgfältige Systematisierung des Linienaufwands. Dieser ist reichlich bemessen und einer subtilen Modellierung dienstbar gemacht. Kurz, wie sie in ihren fabelhaften Malereien aus der großen und kleinen Tierwelt, eine erstaunlich sorgfältige Beobachtungsgabe entwickelten und den Respekt vor der Natur des Miniatoren besaßen, so bestricken sie in ihrer gedruckten Graphik durch die penible zeichnerische Durchführung. Es ist selbstverständlich, daß der Blick aufs Ganze sie nicht verläßt, und daß ein reger Geist sie nicht in trockene Kleinkrämerei verfallen läßt: sonst würden sie nicht an dieser Stelle angeführt. Aber wer Sinn für eine blendende „Mache" hat, wird an den Arbeiten dieser Künstler seine besondere Freude erleben. Das Beste, was sie schufen, sind Tierbilder. Den Brüdern gemeinsam gehören „Der Pfau", „Langohrige Fledermaus", „Der Pfau" (Breitformat), und „Der Adler" an. Maurice schuf ferner einige männliche Köpfe und einen „Drachen". Von dem überlebenden Zwilling besitzen wir ferner den schon berühmten „Hahn", und ebenfalls als vorzüglich bekannten „Taurus"; weiter noch „Reiher Flucht" und „Der Eichbaum". Mit unsäglicher Liebe gingen sie dem Glanz im Auge eines Tieres, dem Lichterspiel auf der Feder eines Vogels nach. Der gute Geschmack und die Grazie führten ihnen dabei die Hand, so daß sie uns mit all dieser künstlerischen Feinmechanik gewinnen konnten.

Ein Tierbildner auf beschränkterem Gebiet ist Horace Mann Livens. Ich kenne nur Hühnerbilder von ihm, aber sie sind so ausgezeichnet, daß ich sie nicht an dieser Stelle übergehen darf. Der Künstler tauchte um die Mitte des ersten Jahrzehnts unseres Säkulums auf, und seitdem bin ich ihm nicht wieder begegnet: vielleicht radiert er nicht mehr. „Schwarze Minorca und weiße Italiener", „Der alte Geflügelfreund", „Dorking Geflügel", „Wyandottes", „Hahn und Henne", „Hohe Töne", „Ein sonniges Eckchen", „Weiße Hühner".

Die richtige, sozusagen offizielle jüngste Generation besteht aus den gemeinsamen Schülern von Short und Frl. Pott an dem South Kensington-Institut. Einige der bereits



Edward Detmold Taurus

genannten gehören schon dazu, die beiden vielversprechenden Namen darunter sind Luke Taylor und Malcolm Osborne. Taylor zeigt in manchem, daß er seinen Rembrandt studiert hat, in anderen Fällen geht er darauf aus, die dunkeln Flächen in eine Art rhythmischer Komposition anzuordnen, wodurch dem nüchternen Realismus seiner einfachen Naturausschnitte entgegengearbeitet wird, z. B. in „In the meadows" und in „The Sheepfold". Von landschaftlichen Blättern nenne ich ferner: „Brücke in Staithes, Yorkshire", „Untergehende Sonne und Ebbe", „Schwarzpappeln", „Baumgruppe": von anderen Motiven „Grünkramladen in Cheshire", „Chelsea" und „Die Schmiede".

Malcolm Osborne hat das Zeug zu einem wirklich hervorragenden Radierer in sich, und es kommt wohl nur darauf an, inwieweit äußere Geschicke ihn zur Durchbildung seiner graphischen Veranlagung führen. Bemerkenswert sind sein leichter Anschlag und die Sicherheit, mit der er in der Rolle des Schwarzweißkünstlers verharrt, wenn er mit der Nadel arbeitet. Er führt sie mit Überlegung und höchst wirkungsvoll. Auf „Maggie", einem Mädchenbildnis, arbeitet er einen reizvollen Gegensatz zwischen dem

dunklen Haar und der hellen Bluse heraus: daß er die Klippe des Gefällig-süßlichen umgeht, ist selbstverständlich. Sehr zart und gut ist die ,,Rye-Hill Farm" gehalten. ,,Norton Bavant, Wiltshire", ,,Poultry Cross, Salisbury", ,,Rickford's farm, Longbridge Deverill" zeigen eine vornehme, weiche, fast weibliche Dämpfung der Effekte, und gedämpft ist auch der entschieden großzügige, Legrosartige Geist, der das Blatt ,,Woodford near Salisbury" durchweht. Im ,,Castle under the hill" wagt er es, wie Legros selbst, die Schatten über verschiedene Gründe zu ziehen, setzt die Wirkung lediglich auf den Schwarz-Weiß-Kontrast, ohne naturalistische Mitteltöne ein, und bietet einen heroisch stilisierten Baumschlag. Andere schöne Arbeiten heißen ,,Fischmarkt zu Brügge" und ,,Straße in Verona". Osborne hat auch Bildnisse radiert.

Auch Martin Hardie, ein Museumsbeamter in South Kensington, ist Schüler Shorts. Er schuf im Motiv und in der zeichnerischen Durchführung schlichte, ehrliche Landschaftsbilder aus England. Die Zeichnung wird bis aufs Einfachste zurückgedrängt. Wärmer und vollblütiger wird er in Holland mit solchen Platten wie ,,Groote Kerk, Dordrecht" und ,,Die Kwakelbrug, Edam". Wie fast jeder englische Radierer hat er auch ,,Corfe Castle" radiert. Die Abwesenheit jedweder Staffage fällt auf. Zu seinen vorzüglichsten Arbeiten gehören noch das schön komponierte ,,Wind und Regen" mit feiner Fleckenverteilung, ,,Beeston Priory, Norfolk" und ,,Alter Winkel in Portsmouth", die letzten zwei mit wirkungsvollen Gegensätzen von Schwarz und Weiß, die Hardie sonst nicht gerade oft herausarbeitet.

Gerade wie vorhin will ich auch bei diesem jüngsten Nachwuchs noch fünf Namen hinsetzen, einfach mit Angabe einiger Titel, als Hinweis auf Erscheinungen, die sich hervorgetan haben und auf deren weiteres Schaffen aufzupassen sich verlohnen dürfte. Der Schotte James Mc Bey: ,,An April Day in Kent", ,,A view in Wales", ,,Amsterdam von Runsdorp gesehen", ,,Die Martinsbrücke in Toledo", ,,Aus dem alten Castilien", ,,Omval". Nelson Dawson mit feinen Weichfirnißblättern: ,,Unter den Strandfelsen", ,,Verschwindendes Gestade bei Dunwich", ,,Das Lotsenschiff", ,,Fischerboote an der Yorkshire Küste", ,,Die Fischhalle (Aquatintablatt)". Walter J. James: ,,The Ilex" (Baumstudie), ,,Sommernachmittag im Moor", ,,Am Rande des Gehölzes", ,,Das Moor", ,,Nach dem Gewitter", ,,Die Birken von Bedesdale". Stanley Anderson: ,,The Brompton Oratory" und ,,Smithfield Market". Anthony R. Barker: ,,Durham Bridge", ,,Im Amsterdamer Hafen", ,,Brücke über einen Kanal bei Schnee". Dieser letztgenannte Künstler hat auch interessante Steindrucke geschaffen.



Catherina M. Nichols Brancaster Staithe

ENGLISCHE RADIERERINNEN

In keinem Lande haben die Frauen einen größeren Teil an dem geistigen Leben gehabt, als in England. Vor allem im 18. Jahrhundert spielten sie in den Salons eine Rolle, die selbst ihre Pariser Schwestern nicht verdunkeln können. Lady Montague, Mrs. Thrale, Mrs. Delaney waren geistreiche Menschen, wie sie die Geschichte nicht hervorragender kennt. So stolz Großbritannien auch auf seinen Areopag von Romanschriftstellern sein mag, es gibt keinen darunter, dem man nicht Fanny Burney, Jane Austen und „George Eliot" als vollberechtigte Kolleginnen zur Seite setzen könnte, und Elisabeth B. Browning sowie Christina Rossetti werden zu den großen Dichtererscheinungen des Landes gerechnet.

So kann es uns nicht Wunder nehmen, wenn wir finden, daß die Frauen auch in der modernen Radierung einen würdigen Platz einnehmen, ja, sich dabei im Verhältnis vielleicht noch besser stehen, als bei der Malerei und Plastik. In der Schwesterkunst, der Illustration, gibt es sogar einige Erscheinungen von Weltruf. So eine Frau, wie Kate Greenaway kann man nur schlechthin ein Genie nennen, schon einmal vermöge des ungeheuren Einflusses, den sie mit ihrer Auffassung von Schönheit, auf die Kultur zweier Welten ausgeübt hat. Jessie King wiederum, hat eine so persönliche Kunst entwickelt, wie nur irgendein Mann der letzten Generation sie zustande gebracht hat.

Wenn wir auf unser engeres Feld zurückkommen, so fehlen freilich die ganz zwingenden Kräfte. Eine Radiererin, die wir absolut nicht missen könnten, hat sich in England vielleicht nicht eingestellt. Die Beteiligung des Geschlechts ist überhaupt eine verhältnis-

mäßig geringe. Mag dabei nicht der Umstand mitsprechen, daß die Technik leider keine appetitliche ist? Wer einmal die Hände eines professionellen Radierers gesehen hat, wird verstehen, was ich meine.

Die eigenartigste Erscheinung unter den mir bekannten Radiererinnen ist Frl. C. M. Nichols aus Norwich. Sie besitzt ein starkes Gefühl für den intimen Reiz der Kaltnadeltechnik. Künstlerische Energie geht ihr gewiß auch nicht ab, und so bringt sie Werke zustande, die sich überall und in jeder Nachbarschaft werden behaupten können. „Ber Street, Norwich" und „Charing Cross, Norwich" rechne ich unter die besten. Für ihr geliebtes Norwich, das so eine Art Rothenburg im Innern zu sein scheint, hat sie überhaupt ein Auge, wie weitere vorzügliche Platten, „Dutton's Court, Norwich", „Cow Hill, Norwich", „Dorfplumpe von Thorpe, Norwich", „Eaton, Norwich" usw. beweisen. Eine vorzügliche Zeichnung, eine treffliche Beobachtungsgabe, und schönes Linienverständnis zeichnen diese Blätter aus. Im übrigen führt sie uns auch aufs Land, in Platten wie „Wind", „Oulton Broad", ein Strandbild mit Schiffen auf dem Sand, überaus diskret in der sparsamen Anwendung der Linie, „Auf dem Weg nach Ipswich", „Nahe Somer-Leyton". Ich nenne noch „Mousehold House", „Beccles", „Brancaster Staithe" und „Alte Straße in Cornwall". Im übrigen läuft der Sammler, der eine Auswahl treffen will, keine Gefahr, denn alle die Arbeiten der Frl. Nichols stehen auf einer gleich hohen Stufe, was ja die Royal Painter Etchers durch ihre Aufnahme bekundeten. Zehn Jahre lang war sie das einzige weibliche Mitglied.

Ihr an Eigenart kommt wohl am nächsten die wenig bekannte Ethel K. Martyn. Ihr zaghafter, leicht spröder Strich drückt ein feminines Empfinden aus, worin die Echtheit ihrer Auffassung sich kundgibt. Sie nimmt ferner durch ihre Typen gefangen, in denen die letzten Akkorde des Präraphaelitismus Rossettischer Observanz mit ausklingen. Ich kenne von ihr „Das Gleichnis vom Weinberg", „David", „Ruth", zwei Bilder zu Miltons „Lycidas", sowie Illustrationen zu Dichtungen George Herberts und Fabeln von Robert Louis Stevenson. Eines der interessantesten Blätter ihrer Hand ist die „Willkommenheißung des verlorenen Sohnes". Ein starker, edler Gefühlsgehalt, wie etwa in den Arbeiten unseres Schnorr oder auch der englischen Illustratoren aus den sechziger Jahren, trägt dieses 1903 datierte Kunstwerk: auf die verfeinerten Radierungsallüren verzichtet die Urheberin in schlichter Einfalt: im Konzert der modernen Graphischen Künstler jedenfalls eine seltene Erscheinung.

Die vielseitigste englische Radiererin und jene, die zweifellos über das größte Maß von technischer Gewandtheit verfügt, ist Constance Pott. Sie hat an der Royal College



Constance Pott High Street, Kensington

of Art Engraving School studiert, als Goulding noch der Meister der Geheimnisse und Legros der Meister des Geistes war, dann aber ist sie eine der hauptsächlichen Schülerinnen Frank Shorts geworden, und heute ist sie seine rechte Hand an eben dem Lehrinstitut, wo sie ihre eigenen, reichen Kenntnisse erwarb. Wieviel die jüngere Generation dieser stets hilfsbereiten, liebenswürdigen Stütze an der South Kensington-Schule verdankt, wird ein jeder wohl gern und freudig bekennen.

London hat Frl. Pott zu ihren interessantesten Platten die Motive geliefert. Zwei Blätter von „Southwark Wharfs" sind wirklich ausgezeichnete Leistungen, auf die sie stolz sein darf: ebenso der Blick auf „Knightsbridge", mit dem Haus, in dem sich ihr Atelier befindet, und der Blick auf die „Charing Cross Road" zwischen die National Gallery und St. Martin's Le Grand hinauf. Auf letztgenanntem Blatt läßt nur die Figurenzeichnung ein wenig zu wünschen übrig. In dieser Art nenne ich noch weiter „Strand on the Green (Jupp and Sons, Maltsters)" und „The old Morning-Post Office in the Strand".



Constance Pott — Der Hof des George's Inn

Das graziöse Blatt mit dem Wagenhofe der berühmten Karawanserei „Old George's Inn" bietet allen Dickens-Verehrern hohes Interesse, denn es zeigt uns die Stätte, wo der berühmte Pickwick zum ersten Male mit dem noch berühmteren Sam Weller zusammentrifft und von dessen launigem Humor sofort gefangen genommen wird. Unter den Landschaften fiel mir „On Castleton Moor, Yorkshire" mit seiner klaren Disponierung und der gelungenen Wiedergabe des sonnigen Taglichts auf: ferner „Corfe Castle", das den malerischen Problemen auf ganz besondere Weise zu Leibe rückt. Eine „Study of Willows" zeigt sie als sichere Beherrscherin der Weichgrundmanier, das treffliche „Knaresborough" als das Gleiche auf dem schwierigen Feld der Aquatinta. Schließlich ist noch eine ihrer Spezialitäten die Verfertigung der heraldischen Ex-libris, bei denen sie notgedrungen dem von Sherborn gesetzten, in England über die Maßen und über den Verstand verehrten Ideal folgen muß.

Dem allgemeinen Charakter nach stimmen die Londoner Blätter mit den frühen Whistlers bis zu einem gewissen Grade überein, sind aber mehr frauenhaft zart und unbestimmt, ohne gerade dadurch schwächer oder geringwertiger zu sein. Ihre künstlerische Hauptsorge besteht in der wohlabgewägten dekorativen Balancierung der hellen und dunkeln Flächen: den dramatischen starken Beleuchtungskontrasten überantwortet sie sich nicht.

Minna Bolingbroke ist die Schülerin und Frau von Charles Watson, signiert aber ihre Platten mit dem Mädchennamen weiter, da, wie mir ihr Gatte sagte, es ohnehin schon gerade genug Künstler des Namens Watson gäbe. Zu ihrem Ruhm kann man sagen, daß sie nicht etwa rein die Manier Watsons übernommen hat. Sie hat ein ungewöhnliches Talent als Vogelzeichnerin entwickelt und weiß durch die Radiernadel, mit und ohne Ätzung, vortrefflich stofflich zu wirken. ,,Zwei Krähen (Malefactors)'', von denen eine aufgehenkt ist, zeigt schon ihre Gaben in dieser Richtung, ,,Der Acker mit Pflug und Krähen (where the well used plough lies in the furrow)'' sowie ,,In the furrowed Land'' — nochmals Krähen auf dem Acker — sind noch besser, und wiederum eine Steigerung bedeutet ,,Companions'', 1895 — tote Tauben auf einer Balustrade, hinten links eine Magd. Der dunkle Hintergrund ist sehr wirkungsvoll und hält das Bild als Dekoration zusammen. Hier, wie auch auf den ,,Wildenten'', die aus einem Schuppen fliegen, und auf ,,St. Swithin's'' — einem Straßenbild mit Tauben im Regen, ist die stoffliche Wiedergabe des Gefieders ganz trefflich gelungen.

Unter den topographischen Blättern ist die ,,Ansicht des päpstlichen Palastes zu Avignon'' mit einer etwas nervös-unruhigen Linie radiert, ,,Die Statue Karl II. zu Salisbury'' aber, ,,Das Stadthaus zu Veere'' und ,,Das Taufbecken zu Beverly, Yorkshire'' sind wohlüberlegt und geschickt vorgetragen, so daß sie sich gut neben den Arbeiten von Watson selbst halten. Weitere sammelnswerte Blätter sind noch ,,Der Webstuhl'', ,,Das Portal'', ,,Schiffswerft zu Veere'', ,,Saat in der Picardie'' und ,,Aufbruch zum Fluß''.

In Frl. Susan Crawford besitzt Großbritannien eine geschickte Künstlerin für das Fach der Städteansichten. Edinburgh, Glasgow und London hat sie nach historisch interessanten Flecken durchstöbert und ist auch bis nach Aachen, Rothenburg o. d. T. und Nürnberg mit denselben Absichten vorgedrungen. Wenn man auch bekennen muß, daß sie in den meisten Fällen wohl selbst den Hauptwert auf eine getreue — nur etwas romantisch angehauchte — Schilderung des Ortes legt, so gelingen ihr hie und da auch Platten, die rein durch ihre künstlerische Mache, ohne die geringste Beziehung zur geschichtlichen Assoziation, getragen werden.

Ernster, mehr l'art pour l'art, erscheinen mir die Arbeiten zweier weiterer Damen: Frl. Mary Sloane und Frl. Margaret Kemp-Welch, was sich schon dadurch offenbart, daß sie auf die ,,interessanten" Gegenden und auf das Romantische oder Genrehafte verzichten. Von der Sloane sind begehrenswert eine Reihe von ,,Kostümfiguren zu einem Christfestspiel", die gut gezeichnet sind und das richtige Verhältnis zwischen dem Aufwand an Mitteln und der Bedeutung des Vorwurfs aufweisen. In dem zarten, durch die ausgedehnte Perspektive uns sehr ansprechenden ,,Edam", kommt sie ihrem Lehrer Short sehr nahe. Andere interessante Arbeiten führen die Titel: ,,An den Ufern des Soar", ,,Brücke über den Soar", ,,Altes Stadthaus zu Leicester", ,,Der Huntington Turm, Leicester", ,,Strumpffabrik, Leicester", ,,Edam", ,,Herrenloses Gut", ,,In den Brombeeren". Unter den Blättern von Frl. Kemp-Welch hebe ich hervor ,,Das Dorf Corfe von der Ruine aus gesehen", ,,Landschaft mit Nesseln", ,,Malooke in Cornwall", ,,Burg zu Lympne", ,,Am Kreuzweg", ,,Laublose Winterszeit" und ,,Hereinbrechender Abend". Bei beiden Künstlerinnen haben wir uns über den aufrichtigen Ernst zu erfreuen, der sie sich an Stoffe wagen läßt, die nur dank der geistvoll gelösten Wiedergabe interessieren können. Ihre temperamentvollen Arbeiten verschmähen es, auf die Rührseligkeit und sentimentale Romantikverehrung, sowie auf die Süßlichkeitsneigungen der Laien einzugehen.



Minna Bolingbroke Gefährtinnen



Charles Shannon — Kräuselnde Wogen

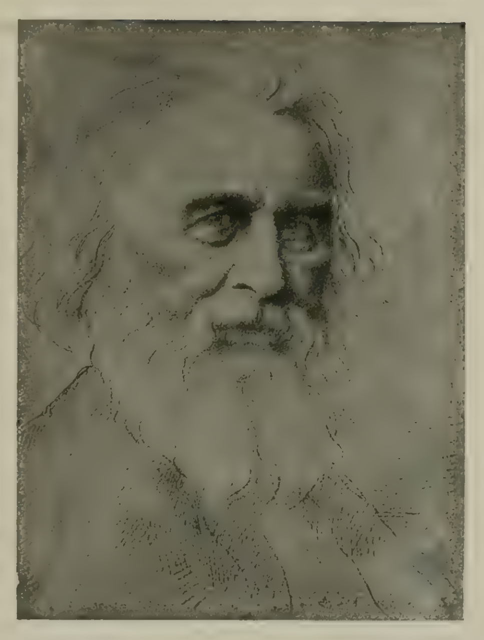
DER STEINDRUCK IN ENGLAND

Ich besinne mich, daß sich im Kupferstichkabinett ein englischer Besucher einmal bei mir beschwerte, er habe Radierungen verlangt, aber in der Mappe, die ihm der Aufseher gebracht habe, läge alles durcheinander. Die reinliche Scheidung zwischen den Techniken war in England stets Brauch, und so fasse ich auch in diesem Fall die Steindrucke besonders zusammen, was mir bei den anderen Ländern nicht ratsam erschien.

Der Steindruck nimmt dortzulande noch eine ganz besondere Stellung ein, weil er in England und in Amerika gegen ein Vorurteil aufzukommen hat, wie man es in dieser Stärke anderswo gar nicht kennt. Als ich vor zehn Jahren als erster eine Ausstellung deutscher Graphik in New York (bei Keppels) veranstaltete, gab es die große Schwierigkeit des hohen Einfuhrzolles auf die Kunstblätter lebender Meister, der bezahlt werden mußte, auch wenn sich kein einziges Blatt als verkaufsfähig erweisen sollte. Zu den Kunstblättertaxen wurden die Radierungen eingeschätzt, die Steindrucke dagegen nicht!

Diese durfte man zu einem Doppelzentner Satz wie Eisen, Strumpfwaren und Kali einführen. Sie galten kaum als Kunstwerke.

Heute kämpft der Senefelder Club in London noch mit der Aufgabe, dem Steindruck eine ebenbürtige Stellung neben dem Tiefdruck zu erringen. Und das, nachdem Legros und Whistler gewirkt haben! Es ist, als ob man deren Blätter nur als Ausnahmen gelten lassen wolle.



Alphonse Legros Longfellow

Der neue Steindruck in England setzt ganz klanglos ein und erscheint nicht in Gestalt einer mehr oder minder laut auftretenden Wiederauflebung, wie das in Frankreich und bei uns der Fall war. Whistler hatte schon seit der zweiten Hälfte der siebziger Jahre gelegentlich in London lithographiert, hat aber nie versucht, die Aufmerksamkeit der Welt auf diese Erzeugnisse seiner Kunst zu leiten, etwa, wie er das mit seinen Radierungen tat. Der ältere Way, einer der wenigen, die die technische Überlieferung im Steindruck noch wach hielten, hatte Whistler zu Versuchen angehalten. Way war bestrebt, die Kunst aus dem Sumpf, in den sie versunken war, herauszuziehen und wandte sich deshalb an verschiedene Künstler. Whistler erkannte gleich den Ausblick auf eine würdige Kunst, die ihm ein verständnisvoller Drucker eröffnete. Im Jahre 1878 zeichnete er acht Blätter, damals noch unmittelbar auf den Stein. Es waren aber vorderhand noch keine Erfolge beim Publikum zu erzielen. Auch das Arbeiten auf dem Stein selbst hinderte die Künstler. Etwas mehr Schwung kam überhaupt in die Sache erst, nachdem Way treffliches Umdruckpapier herstellte, mit dessen Hilfe das meiste im heutigen englischen Steindruck geschaffen worden ist.

Auf Umdruckpapier hat auch Legros seine herrlichen Bildnisse gezeichnet. Sein „Selbstbildnis", ferner den Dichter „Tennyson", dessen amerikanischen Kollegen „Longfellow" und „Cardinal Manning"; vier der schönsten Steindrucke, die die Welt je gesehen. Legros hat ein besonderes Silbergrau erreicht, das seine Blätter mit den Reizen der Silber-

stiftzeichnung wetteifern läßt. Auch auf diesem Felde schafft er ein stilistisches Meisterwerk, und, obwohl er den Naturvorwurf vereinfacht, gebietet er über die schlagendste Ähnlichkeit. In der Zeichnung sind diese Bildnisse von einer bewunderungswerten Zurückhaltung, trotz ihres entschiedenen, prägnanten Striches. Man kann bei ihnen gleichsam von einem ungemein feinfühligen zarten Anschlag sprechen. Tennyson und Longfellow sind fast wie durch einen Schleier gesehen, und auch bei dem etwas dunkler gehaltenen Cardinal Manning, durchbricht kein einziger derber Strich die einheitliche Harmonie, ebensowenig wie etwa diese Beobachtung des Gesamttones eine Verflachung der Modellierung mit sich brächte.

Bewunderungswürdig ist wiederum, daß Legros, ohne von einer wirklichen „Bewegung" gestützt zu werden, und ohne daß er nur mehr als ein paar Einzelleistungen dem Publikum bieten durfte, gleich etwas Eigenartiges aus dem neuen Mittel herauslockte. So viele auch vordem lithographiert hatten, auf den köstlichen silbergrauen Ton war noch keiner gekommen, und mit ihm war der besonderen Kunstübung sofort ein spezifisches Ziel eröffnet.

Auch Whistler hat zunächst den Steindruck wieder liegen lassen, da er damit nicht viel Eindruck machte. Im höheren Maße lenkte dann erst die kleine Künstlergesellschaft, die sich im „Vale" niedergelassen hatte, die Aufmerksamkeit auf den Steindruck. Hier hatten sich C. H. Shannon, T. S. Moore, Reg. Savage, J. Gray, Lucien Pissarro und einige andere mit C. S. Ricketts verbunden, um in freier Folge einige Schöpfungen hervorzubringen, die sich an ein ernsteres, gewählteres Publikum wenden sollten, als jenes gewöhnliche Englische, für das die anständige Niedlichkeit doch stets das letzte Wort in der bildenden Kunst bleiben wird. Sie begannen eine Zeitschrift, die bis zu einem gewissen Grad ähnliche Ziele im Auge hatte, wie der Deutsche „Pan". Die bildende Kunst und die Dichtung sollten sich darin die Wage halten. Notgedrungen mußten sie sich in der überaus selten gewordenen ersten Nummer des „Dial" mit eingeklebten Photographien behelfen. Vom zweiten Hefte im Jahre 1892 an gab es aber Originalholzschnitte und Steindrucke. Im „Dial", der ja leider auch nur wenige Hefte erlebte, hat Shannon als Lithograph seine Schwingen entfalten lernen.

Innerhalb weniger Jahre erzielte er mit dieser Kunst reife künstlerische Erfolge, da er von vornherein freie Hand hatte und rücksichtslos seine künstlerischen Absichten verfolgen konnte, um bewußt den Steindruck zu einer Höhe zu erheben, die ihm wieder einen ehrenvollen Platz neben der geachteten Radierung verschaffte und als ein in seiner Besonderheit bedeutsames Mittel erscheinen ließ.

Charles H. Shannon — nicht zu verwechseln mit dem beliebten Bildnismaler J. J. Shannon — ist überhaupt eine der vornehmsten Künstlererscheinungen des heutigen Londons. In ihm blüht der feinfühlige und intellektuelle Geist jener englischen Prae-Raphaeliten auf, die uns den einzig dastehenden Beweis erbrachten, daß man eine leidenschaftliche, warmpulsierende Kunst doch auch einmal auf einer verfeinerten Bildungsgrundlage aufbauen kann. Gewöhnlich lieben wir ja die naturwüchsige Kunst und haben auf Grund unserer Erfahrung das meiste Vertrauen zu dem bodenständigen, von der Kultur in seinen frischen Regungen noch nicht abgeschliffenen Künstler. Shannon ist aber ohne den Resonanzboden einer reifen Geschmackskultur nicht denkbar. Er spricht nicht als Naturmensch zu der großen Welt, sondern als ein feiner Literaturkenner, als kulturierter Psychologe zu den ihm Gleichstehenden. Was seine Größe ausmacht, ist, daß er dabei weder in eine gezierte, noch in eine sardonisch-zynische Manier verfiel, mit welchen die meisten Künstler, die sich an die oberen Zehntausend wenden, gewöhnlich aufwarten. Feiner Farbengeschmack, tiefgetönte Werte und eine noble Formensprache zeichnen Shannons Gemälde aus und sind auch aus seinen Steindrucken herauszuerkennen.

Er arbeitet nicht immer in gleicher Manier. Manchmal läßt er den Kreidestrich in einen weichen Wischton übergleiten: man möchte sagen, solche Blätter, wie „Repeated Bend" (R.* 11) und das Bildnis des Kunsthändlers „Van Wisselingh" (R. 31) seien vertrieben gearbeitet. Manchmal ist sein Strich aber auch breiter und derber wie Legros', und doch behält das Blatt eine malerische Wirkung. Dieser Strich leitet von selbst zur Benutzung der ausgesparten Papierfläche, die nur dann stört, wenn es sich um eine tonige Behandlung ohne erkennbare Striche handelt. Besonders gelungen sind der „Sommer" (R. 8) und die nackten „Obstpflückenden Kinder" (R. 7). Auf dem letztgenannten Blatt herrscht ein wahrhafter Zauber von duftiger Atmosphäre. Ungemein prägnant ist die Form angedeutet, zwar ohne daß die Zeichnung flau würde, doch mittels einer schummerig-unbestimmten Modellierungsweise.

Shannon kratzt auch sehr viel die Lichter mit Nadel und Messer heraus.

Auf der romantischen Landschaft „The Orchard" (R. 33) und in „In the house of Delia" (R. 35), begegnen wir den prachtvollen Typen, die ganz dem Rossettischen Ideal entsprechen. Ein leicht mystischer, übersinnlicher Zug zeichnet solche Blätter, wie „White Nights" (R. 16) und „The three sisters" (R. 23), von denen eine das Cello ein-

* C. Ricketts: A Catalogue of Mr. Shannon's Lithographs, London 8°. (1903). Es gibt eine zweite, vermehrte Auflage.



Charles Shannon Bildnis von Ricketts

packt, aus. Aber es sind noch manche andere schöne Blätter wenigstens zu nennen: alle sind durchaus abgerundete, in sich abgeschlossene Kunstwerke, die auch in der Wahl des Vorwurfs die Scheu vor allem gewöhnlichen, ungebildeten Geschmack verraten. ,,The White Robe" (R. 5), ,,Mother and Child" (R. 22), auf dem sich die Mutter in schöner Linie zum Kind herabbeugt, ,,The fantastic dress" (R. 3) ein Interieur mit zwei Katzen, in der Stimmung der ,,Sixties", ,,Sea and Breeze" (R. 25), das energische Bildnis seines Freundes Ricketts (R. 28, ,,The Woodcutter"). Unter den Bildnissen sind sonst noch die schönsten der stehende ,,Van Wisselingh" (R. 30), gleichsam nur hingehaucht auf den Stein, und derselbe in Halbfigur sitzend (R. 31); sodann der auch als Charaktererfassung ganz herrliche ,,Legros" (R. 43), ,,Max Beerbohm" (R. 47), ,,Reginald Savage" (R. 29), ,,Lucien Pissarro" (R. 32) und ,,Sturge Moore" (R. 41), der gleichfalls in seiner nervösen, fahrigen und dabei intensiv-künstlerischen Veranlagung ausgezeichnet getroffen ist.

Durch den feingrauen Ton zeichnen sich noch aus ,,Der Winter" (R. 53) und ,,The Toilet" (R. 34), zwei Prachtstücke. Das oben genannte Blatt ,,The repeated bend" (R. 11) ist eine der frühesten und zugleich glücklichsten Rhythmus-Studien jener Art, mit der uns seither eine genügend große Anzahl von Künstlern bis zu Matisse bedacht hat. Daran schließt sich die ,,Stone bath" (R. 11, 38, 39, 40, 48, 49, 50) series von Shannon, acht kleinfigurige Bilder von Akten im Bade, von wunderbarem Charme und äußerster Zartheit, ohne im leisesten in Verweichlichung oder Fadheit zu verfallen. Energischer und doch noch ebenso vornehm sind die ,,Linen bleachers" (R. 26), ,,Sea and Breeze" (R. 25) und das prachtvolle ,,The ruffled sea" (R. 17), ein Zug nackter Kinder am Strand, das durch die eigenartige Schattengebung wie eine auserlesene Bildhauerzeichnung zu einem Hochrelief wirkt.

Das erste Blatt, was Shannon schuf, „The Vale in Snow" (R. 1), ist nicht nur wegen seiner außerordentlichen Seltenheit so begehrenswert. Ganz einzig ist diese Schneedarstellung ausgefallen, in der sich Nebel und Schneeglanz zu einem, man möchte fast sagen, nur durchschimmernden Licht vereinen, durch das das Haus im Hintergrund wie ein märchenhaftes Phantom erscheint.



Charles Shannon — Die Tasse Tee

Das ist alles ruhig und monumental aufgefaßt, ohne allen realistisch plumpen, geschweige denn effekthaschenden Beigeschmack.

Shannons künstlerischer Ernst läßt ihn auch nicht ein und dasselbe Rezept zu Tode hetzen. Innerhalb seiner künstlerischen Anschauungen stellt er sich stets neue Probleme, die der eigenen Note zur Auflösung bedürfen, und so tritt uns jedes Blatt überzeugend als Ausführung einer schöpferischen Kraft entgegen.

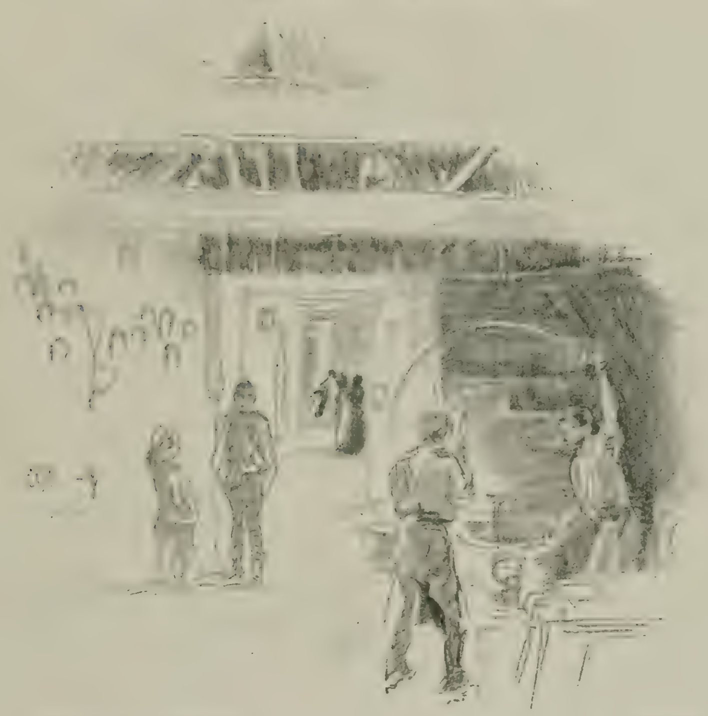
Schon mit der „Kindheit des Bacchus" (R. 52), namentlich aber später pflegte er eine erheblich derbere, kräftige Manier. Die Zeichnung wird hier im wesentlichen mittels Nadel und Schabeisen aus dem dunklen Stein herausgeholt. Bekanntlich hat Shannon auch eine Reihe von vorzüglichen Helldunkelholzschnitten geschaffen, auf die ich nicht versäumen möchte, zum Schluß noch die Aufmerksamkeit zu lenken.

Der bedeutende Erfolg Shannons fiel ziemlich zusammen mit dem Herannahen des hundertjährigen Jubiläums der Senefelderschen Kunst. Die große Jahrhundert-Ausstellung in Paris lud die englischen Lithographen ein, sich daran zu beteiligen, und man wendete sich deshalb an den Präsidenten der Royal Academy. Da stellte es sich heraus, daß die Akademie nicht einmal etwas von den früheren bedeutenden englischen Steinzeichnern wußte, und gegenwärtig kein einziges Mitglied nur eine Ahnung von der Technik hatte. Um sich nicht bloßzustellen, wurde auf sein Anerbieten hin der Bildhauer Gilbert mit der Erledigung der Angelegenheit betraut, der schnell von Goulding

eine Menge Umdruckpapier herstellen ließ, das nun an alle Kunstgrößen verschickt wurde, von denen man hoffen konnte, daß sie einen Versuch mit dem neuen Mittel machen würden. Natürlich war das Ergebnis dieser fast Zwangsarbeit nicht besonders glücklich. Von diesen sporadischen Versuchen nenne ich nur Watts (von dem wir übrigens auch eine Radierung, etwa um 1899 geschaffen, ein schönes, wenn auch im Strich etwas mageres Profilbildnis des ,,Legros" besitzen): dann als weiteres z. B. ein prachtvolles ,,Selbstbildnis Strangs" (Abb. S. 261), das von Way gedruckt, geradezu täuschend einer Originalkreidezeichnung ähnelt. Sodann hat Whistler sich nochmal dem Steindruck zugewandt. Mit erneuter Kraft nahm er ihn auf und stellte im Dezember 1895 siebzig Blatt, meistens Neuarbeiten, aus. Das Verzeichnis versah sein treuester Freund Pennell mit einer Einleitung, die der Bedeutung des Ereignisses Rechnung trug.

Eigenartig, wie in seinen Radierungen, zeigt sich der Meister auch auf diesem Felde. In der allgemeinen Kunstanschauung stimmen natürlich beide überein. Es wiederholt sich dasselbe Kompositionsprinzip, derselbe leicht graziöse Anschlag, dieselbe prägnante Kunst der Andeutung und dieselben prickelnden Einfälle. Als Besonderes tritt der feine, graue, stumpfe Ton hinzu. Gelegentlich macht sich die Musterung des Umdruckpapiers etwas stark bemerkbar. In den schönen Tagen, als die Zeitschrift ,,The Studio" noch das Muster einer Kunstzeitschrift war, und sie ihren Lesern, statt der äußerst selten gelungenen Farbenreproduktionen, als Beilagen Originalsteinzeichnungen großer Künstler bot, enthielt sie auch mehrere Whistlers. Prachtvoll sind die Londoner Skizzen, so ganz und gar nicht vedutenhaft, im üblen Sinne. Daneben halten sich die Blätter aus ,,Lyme Regis", und besonders jene aus Nordfrankreich ausgezeichnet. Gelegentlich hat er auch einiges mit farbigen Akzenten gedruckt. In Paris entnahm er dem ,,Luxembourg-Garten" einige schöne Motive. Mehrere entzückende Figuren sind Bildnisse (,,La belle dame endormie" W.* 69, ,,Dame paresseuse" W. 62, ,,Jolie Newyorkaise" W. 61), doch als solche kaum einzurangieren, da die Dargestellten durchaus nicht bekannte Personen waren, und die Darstellungen die Betonung auch weit mehr auf das Bewegungsmotiv und die Figur als auf die Gesichter legen. Hervorragend sind auch die Themsebilder in Flächenmanier. Das Feinste bleiben aber die kleinen Studien nackter oder nur mit einem leichten Schleier überworfener Frauengestalten, das einzige dieser Art, was die Londoner Kunst kennt. Damit hat Whistler nicht einmal die Prüderie des englischen Publikums shockiert, was ihm nebenbei gesagt, keine Sorge bereitet haben würde, wenn es geschehen wäre. Whistler wirkt lebhafter und pikanter als Legros und Shannon, in

* T. R. Way: Mr. Whistler's Lithographs, London 8°. 1905 (2nd edition)



James A. Mc. N. Whistler Schmiede

der Auffassung und Strichführung, und dann auch dadurch, daß er hie und da kleine aufleuchtende, Guardiartige Akzente anbringt. — Whistlers Steindrucke sind ja noch erschwinglich gegenüber den Radierungen, und der Sammler sollte suchen, etwas unter solchen Blättern, wie „The Thames from the Savoy“ (W. 125), „Nocturne, Thames from Battersea“ (W. 5), „Gaiety stage door“ (W. 10), „The little nude model reading“ (W. 29), „Chelsea rags“ (W. 22), „Marketplace, Vitré“ (W. 40), „Clockmakers, Paimpol“ (W. 42), „Panthéon from the Luxembourg Gardens“ (W. 45), „La fruitière de la rue de Grenelle“ (W. 70), „La blanchisseuse de la place Dauphine“ (W. 58), „The Forge„ Place du Dragon‘ (W. 72), „The Smith, Place du Dragon“ (W. 73), „Sunday, Lyme Regis“ (W. 96), „La danseuse“ (W. 148), „Nude model standing“ (W. 154) zu erlangen.

Whistler ist stets für den albernen Satz eingetreten: „Nur der Künstler darf sich herausnehmen, über Kunst zu schreiben.“ Es ist mir immer unverständlich gewesen,

wie ein sonst so kluger Mensch auf diesen Trugschluß hereinfallen konnte, der ungefähr ebensoviel Sinn hat, als wenn man sagen wollte, nur der praktisch geübte Verbrecher darf über Verbrechen richten, oder nur der immerwährend kranke Mensch darf sich unterfangen, Kranke heilen zu wollen. Wenn ihn die nüchterne Überlegung von dem Unsinn nicht abbringen konnte, so hätte die einfache Erfahrung ihn eines Besseren belehren sollen. Neun Zehntel der zünftigen Kritik, gegen die Whistler wetterte, wurde in England von Malern ausgeübt, sein berühmter Feind Ruskin an der Spitze. Das Kupferstich-Kabinett in Dresden hat keins der literarischen Werke Ruskins angeschafft, auch nicht, als sie in deutscher Übertragung erschienen: aber ein Band mit Wiedergaben seiner künstlerischen Arbeiten ist dort erworben worden. Das vom englischen verständnislosen Publikum gehütete Vorurteil besteht heute noch, und es sind nur wenige Jahre her, daß mir Will Rothenstein erklärte, er fände es nicht leicht, Bilder und Drucke an den Mann zu bringen, wenn er aber einmal sich hinsetzte, um etwas über Kunst zu schreiben, rissen sich die Herren Redakteure darum und wögen es ihm mit Gold auf.

Auch einen dritten, berühmt-berüchtigten Prozeß Whistlers hat einer von diesen Künstler-Kunstschriftstellern heraufbeschworen, Walter Sickert. Sickert behauptete, es sei eine Vorspiegelung falscher Tatsachen, wenn man Umdruckslithographien als Originalsteindrucke bezeichnete, und man betröge den Käufer, der statt eines wirklichen Originals eigentlich nur eine Art mechanischer Reproduktion erhalte. Der Prozeß, der sich am 26. Dezember 1896 in London abspielte, hatte große Aufmerksamkeit erregt. Der offizielle „Beleidigte" war Pennell, und dieser hatte auch Sickert verklagt. Aber Sickert war ein ehemaliger Anbeter und Genosse Whistlers — jetzt, wie beinahe alle ehemaligen Genossen, sein Feind. Er wußte genau, wie Whistler beim Lithographieren arbeitete, und er ahnte, daß er, wenn er mit seiner Ansicht durchdränge, damit dem ganzen Steindruckoeuvre Whistlers eigentlich einen vernichtenden Schlag beigebracht haben würde. Sickerts „Kenntnisse" beleuchtete der Umstand, daß er der Ansicht war, diese Umdruckstechnik sei eine neuere Erfindung, womöglich eine Einführung Whistlers selbst. Sie steht bekanntlich in dem Lehrbuch des Erfinders der Lithographie, in Senefelders 1818 erschienenem Werk, und er bespricht eingehend ihre Vorteile. Er beschreibt auch die Herstellung von Umdruckpapieren, die übrigens gar nicht unbedingt erforderlich sind. Strang hat einmal auf einen so unzweckmäßigen Stoff wie Zelluloid eine Skizze hingeworfen, von der Goulding aber dennoch einen gutgelungenen Umdruck herstellen konnte.

Der mit Hilfe des Umdrucks hergestellte Steindruck hat genau den gleichen autographischen Charakter wie das auf den Stein unmittelbar gezeichnete Bild, schon einmal

dadurch, daß der Künstler den Umdruck fast ausnahmslos auf dem Stein noch einmal übergeht. Nie hat man, weder die Historiker, noch die Sammler, zwischen beiden Arten von Blättern ästhetisch noch materiell (d. h. durch die Kaufpreisnotierung) unterschieden, und der Prozeß wurde natürlich auch zuungunsten Sickerts entschieden. Merkwürdigerweise hatten sich einige der Vale-Leute auf den Purismus versteift, aber ihre Aussagen konnten der Sache kein anderes Gesicht geben, und Rothenstein, der zuerst in etwas herausfordernder Weise den ,,Stein"-Standpunkt verfocht, mußte nachher kleinlaut zugeben, daß er selbst sich immer des Umdruckpapiers bediente. Mit dessen Hilfe ist seine Reihe von Bildnissen englischer Notabeln ,,Oxford Characters" (1896) und ,,English Portraits" (1898) entstanden, Blätter, denen wir vielleicht mehr Liebe noch entgegenbrächten, wenn sie nicht zu sehr im Schatten der Bildnisse Legros' und Shannons stünden. Am wichtigsten wird uns noch das Doppelbildnis der beiden Freunde Ricketts und Shannon sein. Gelungener und für den Sammler willkommener sind einige leichte lithographierte Atelierstudien Rothensteins, meist Halbfiguren seiner Frau, darunter das ,,The pink sleeve" genannte Blatt.


Joseph Pennell — Das eiserne Tor Charleroi

Pennell hat schon lange auf den Stein gezeichnet. Eine Reihe von Blättern stellen Ansichten und Erinnerungen aus Spanien und Italien vor. Eine sehr feine Skizze brachte der ,,Pan". Neuerdings schuf er prachtvolle, ungewöhnlich große Steindrucke mit Motiven seiner Panamafahrt, großenteils angesichts der Wunder des Kanals niedergezeichnet. Sie sind eigentlich noch viel schöner als seine Radierungen dieser Gegenden. Das ist nicht verwunderlich. Als Pennell Panama zum erstenmal besuchte, hat er ganz bestimmt schon über 600 Platten radiert. Wenn seine Konvention auch eine der allergünstigsten genannt werden darf und sie schon einmal deshalb lebendig bleibt, weil sie den darzustellenden Gegenstand als wichtigen Faktor bestehen läßt, so muß sich selbst der genialste Künstler bis zur sechshundertsten Platte einigermaßen ausgeschrieben haben. Eine Pause wird ihn auffrischen. Der Steindruck ist gerade zu dieser Panamazeit wieder einmal etwas Neues für ihn gewesen, und daher tragen die Blätter, die er hierbei geschaffen,



G. Spencer Pryse   Jene die zur gnadenreichen Stadt wandern

eine erfreuliche Frische zur Schau. — Pennell hat bekanntlich auch ein großes Buch — gemeinschaftlich mit seiner Frau — über die Geschichte des Steindrucks verfaßt. Es zeichnet sich, wie alle seine literarischen Werke, durch die Schwächen, aber auch durch die Vorzüge des Künstlerschriftstellertums aus. Jedenfalls hat es viel dazu beigetragen, das Interesse für den Steindruck in England zu stärken. Dieses Ziel verfolgte auch Pennells lebhafte Tätigkeit im Ausstellungsdirektorium der ,,International Society". Im gleichen Geiste endlich hat er einen ,,Senefelder Club" zur Förderung des Steindrucks gegründet.

Diese Vereinigung erstrebt die Gleichstellung der Lithographie mit der längst hochgeschätzten Radierung. Die Mitglieder behaupten, es gäbe keinen Grund, warum ein Steindruck nicht auch äußerlich genommen, ebenso wertvoll sein sollte, wie eine Radierung, wenn er mit gleicher Sorgfalt behandelt würde. So haben sie sich das Gesetz gestellt, kein Blatt in einer größeren Auflage als 50 Exemplaren auszugeben. Das ist nun allerdings eine etwas geschraubte Auffassung. denn es ist ja gerade eine der Besonderheiten des Steindrucks gegenüber der Radierung, daß man eine gleichgute größere Auflage mit ihm herstellen kann, wenn man nur einige Vorsicht übt. Durch diese Beschränkung erzielte der Senefelder Club nur eine künstliche Verteuerung seiner Blätter, und Direktoren wie Privatsammler wahren sich dagegen mit dem richtigen Einwand, was soll denn nun noch billig bleiben, wenn es nicht mal mehr der Steindruck ist! Weitaus verheißungsvoller ist das Bestreben des Senefelder Clubs, die Leistungen in



Ethel Gabain-Copley   Der gestreifte Unterrock

der künstlerischen Anlage ebenso wertvoll wie die Erzeugnisse der Schwesterkunst zu gestalten, indem sie dem Steindrucke dieselbe Kraft und die gleiche Intelligenz wie der Radierung widmen. Denn der Verfall kam ja doch nur daher, daß Künstler sich infolge der bequemeren Technik zu einer weniger verantwortungsvollen Handhabung verführen ließen.



Ernest F. Jackson Die Samtrobe

In Venedig auf der Internationalen, in Belgien bei der Estampe libre und in London sowie Amerika hat der Senefelder Club schöne Erfolge gehabt, dann auch auf der achtzehnmonatlichen Tour seiner Ausstellung durch ganz Deutschland. Neben Pennell und Shannon lieferten John Copley, A. R. Barker, Way Blätter, die jeden Sammler erfreuen werden. Belleroche, Sauter und Brangwyn sind auch Mitglieder der Genossenschaft. (Ich kann die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne auf des letzteren treffliche Blätter: „Im Londoner Hafen", „Arbeit", „Apfelsinenauslader im Londoner Hafen", „Der Webstuhl", hinzuweisen.) Zwei ihrer stärksten Talente sind Ethel Gabain und ganz besonders G. Spencer-Pryse. Wer die Gelegenheit hat, des letzteren „Jene, die zur gnadenreichen Stadt wandern", oder „Wettrennen", oder „Die Stadt des Schlafs", oder „Hooley's Arches" zu erwerben, darf es nicht versäumen, sie auszunützen. Das Auffallende dieser einfarbigen Blätter ist ihre dramatische Farbigkeit. Man möchte sagen, daß der Daumier der ernsten, leidenschaftlichen Blätter — nicht der Karikaturen — wenn er heute unter uns lebte und wirkte, wohl solche Arbeiten wie die von Pryse, hervorbringen würde.

Ein merkwürdiges Talent besitzt der Künstler, seine Alltagsszenen aus ihrer Alltäglichkeit herauszuheben. Wir sehen die gewöhnlichsten Menschen in ganz gang-und-gäben Situationen vor uns. Weder gespreizt noch posierend, erscheinen sie aber doch auf zauberhafte Weise durch die Auffassung des Künstlers verklärt. Über alle gießt er das Licht seiner transzendentalen Empfindung, das in seinem Inneren glüht.

Ethel Gabain (jetzt Frau Copley) hingegen, wirkt durch ihre einfache Natürlichkeit, durch das völlige Harmonisieren ihrer schlichten Mittel mit den anspruchslosen Vorwürfen. Sie zeichnet gut und führt die Kreide oft mit der reizvollen Delikatesse, die

man sonst nur von der Nadel erwartet. „Der gestreifte Unterrock", „Der Schlafdivan", „Der 1911er Hut" — wie sie, der englischen Sitte nachgehend, ihre Titel kurios wählt — gehören zu ihren besten Blättern.

Wunderschöne Blätter lieferte ferner A. S. Hartrick. Ich hebe hervor „The man on the hill", der einem Aeroplan nachschaut, von merkwürdig sammetner Tiefe und freimütiger Zeichnung, das „Bildnis Pennells" an der Presse und eine Folge von Bildern aus einem Versorgshaus.

Mit einem vierten Mitglied F. Ernest Jackson will ich schließen. Er zeichnet nur auf Stein und benutzt den Schaber in ausgiebiger Weise zur Lichtkorrektur. Viele seiner Blätter sind Bildnisse und Köpfe. Dem Künstler gilt die energische, selbstherrliche Zeichenkunst mehr als das Erfassen der Persönlichkeit und ein gewisser weicher Schmelz. Seine Blätter sind eine immer wiederholte Kreidezeichnung; der besondere Druck-Charakter wird nicht betont, außer bei einigen Stilleben und Blumenstücken, die auf famose Weise einen duftigen, zarten Ton erzielten. „The velvet dress", „The buccaneer", „Bill, der Händler der Vier Jahreszeiten", „Mary", gehören neben Bildnissen zu Jacksons besten Blättern.



Arthur Hartrick — Der Mann auf dem Hügel



Mrs. Mary Nimmo-Moran Dämmerung

AMERIKA

Selbst Amerika hat eine kleine Vorgeschichte der modernen Radierungskunst. In den achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts gab es eine verheißungsvolle Blütezeit: die richtige Entfaltung wurde wahrscheinlich durch die allzu große Beteiligung des Dilettantismus erdrosselt. Immerhin taucht eine Anzahl Namen auf, die sich der Sammler merken muß und die er beachten darf, wenn er in Katalogen des Handels oder der Versteigerungsinstitute darauf stößt.

Fast nur rein landschaftliche Arbeiten kommen in Betracht: den figürlichen Versuchen, die auch nicht häufig sind, fehlt die Freiheit und der Nährboden eines überhaupt groß entwickelten Kunstsinnes. Von Henry Farrer, einem der Hauptkünstler, gab es schon 1872 eine Reihe von Blättern aus „New York“. Er hat eine etwas sinnige Neigung, und in seinen sonst tüchtigen Landschaften liegt der Stimmungsgehalt gelegentlich zu stark in der Unterschrift, in dem Titel. Die zurechtgeputzte Mondscheins- und merkwürdig beleuchtete Natur, das gedankenvolle Idyll liegen ihm sehr am Herzen.

Fruchtbar und gut war auch James D. Smillie, nur zuweilen zaghaft, was daher kommt, daß er, wie Halm und Bracquemond, von der reproduktiven Graphik herkam und wohl weniger eigene Persönlichkeit auszutragen in der Lage war wie jene.

Peter Moran galt als der technische Meister und Altvater der amerikanischen Radierung, der mit landschaftlichen Arbeiten auf der Jahrhundertfeier 1876 zu Philadelphia die nationale Medaille erhielt. Energischer, kräftiger und eigenartiger arbeitete aber noch eine Verwandte von ihm, die Frau (Thomas) Mary Nimmo-Moran. „Summer at Easthampton" ist eine treffliche Platte, bei der man weder an Damenarbeit noch an das zurückstehende Amerika denken wird. Ganz hervorragend ist ihre „Dämmerung", auf der das goldige Leuchten des Horizonts im Gegensatz zur irdischen Dunkelheit im Vordergrund prachtvoll herausgebracht worden ist.

Anführen möchte ich noch R. Swain Gifford, H. F. Farny mit Indianerbildern und anderem, Stephen Parrish, Charles A. Platt und Otto H. Bacher, von dem es ausgezeichnete Venezianer Platten gibt. Alle diese halten den Vergleich mit ihren europäischen Kollegen aus.

Irgendwelche Rolle in der Kunstgeschichte der neuesten Zeit spielt Amerika aber erst, nachdem sich die Künstler des Landes in den drei europäischen Zentren: London, Paris und München bemerkbar gemacht haben. Der größte aller amerikanischen Künstler gehört fast in gleichem Maße beiden der zwei erstgenannten Städte an. In Paris gab er immer vor, sich wohl zu fühlen; von London konnte er sich aber auch nicht trennen, wahrscheinlich nur, weil sich ihm dort immer die großartigsten Gelegenheiten zu physischen und metaphysischen Katzbalgereien boten, und weil er dort so gut sein Lieblingsvorhaben, „épater le bourgeois", ausführen konnte.

Ein merkwürdiger Fall, dieser Whistler! So viel des Kleinlichen, des Ungerechten, des Unvornehmen! Dabei das aggressivste Herauskehren der Forderung nach Recht, der Wahrung persönlicher Ehre im Sinne des alten Kavaliers! Ich habe schon einmal die Widersprüche, oder besser gesagt die Gegensätze in der Weise zu erklären versucht, daß ich auf das Gleichgewicht der Kräfte hinwies. Was Whistler als Menschen an Größe und Charakter abging, hat sich dem Künstler Whistler zugeschlagen. Eine Handvoll Freunde — zu guter Letzt waren es eigentlich nur noch die beiden Pennells und Heinemann — haben einen liebenswerten Menschen kennen lernen, wir andern alle nur einen zwar ungemein witzigen, schlagfertigen, aber sonst durchaus unsympathischen Mann. Immer zu Händeln bereit, höchst skrupellos in der Verwendung seiner Mittel, gehässig und fratzenhaft, wenn er unterlegen, unwahrhaftig und gemütsroh, wenn er der Sieger,

hat dieser Mensch die feinfühligste, zarteste, harmonischste Kunst mit einem im edlen Sinne des Wortes femininen Einschlag geschaffen!

Helmholtz nennt Darwin ein Genie, weil er der Wissenschaft wesentlich neue Gesichtspunkte geboten und die Forschung in neue Bahnen geleitet hat. Auf Grund dieser Umschreibung gilt Whistler auch als Genie der Radierung, denn wesentlich neu ist seine ,,Art of Omission'', seine Umsetzung der Fläche in Linie, und seine Behandlung der Linie, um Licht und Luft auf die Platte zu bannen. Auch in Äußerlichkeiten war er neu. Er hat neue Rahmen für Graphik geschaffen: er hat sein Künstlerzeichen, den aus seinem Monogramm entstandenen, ewig wandelbaren und so unglaublich ausdrucksvollen Schmetterling, auf andere Weise angebracht, als alle Künstler bislang; er bediente sich auch eines ganz besonderen Papiers, dem er durch eigenartiges Druckverfahren einen reizvollen gelblichen Ton verlieh, wodurch es alle die Wärme des japanischen Papiers ohne dessen spröde Politur erhielt. Von allen großen Stilisten der Radierung ist er derjenige, der am wenigsten zurückblickt. Whistler hat in der Tat etwas geschaffen, wovon sich keine Fäden zurück nach Rembrandt, Van Dijck und Callot ziehen lassen! Eine bedeutsamere Aussage, als hiermit gegeben, kann man wohl überhaupt nicht machen!

Vor geraumer Zeit schon unternahm es Wedmore, der von Whistler selbst so maßlos Verhöhnte, ein kritisches Verzeichnis der Blätter Whistlers zusammenzustellen. Es war das nicht nur ein verfrühtes Unternehmen, sondern auch ein mangelhaftes — alles was Wedmore unternahm blieb höchst dilettantische Arbeit. Der Meister selbst stand einer solchen Arbeit, wie allem, was von der Hand der verhaßten ,,Kritiker'' stammte, feindselig gegenüber. Aber die Schmeichelei — er war ungemein eitel — hat ihn überlistet. Kennedy zeigte ihm einst den großen Rovinski-Rembrandt-Katalog. Für die Spezialwissenschaft unumgänglich, ist ein solches Lichtdruckwerk für den Kunstgenuß geradezu unmöglich, und Whistler, wenn er sich selbst treu geblieben wäre, hätte direkt ausfällig werden müssen. Aber es schmeichelte ihm, daß ein so kostspieliges und damals einzig dastehendes Werk nun zum erstenmal in seinem Fall — ,,für den anderen großen Radierer der Menschheit'' — wiederholt werden sollte. So hat er es gefördert, hat aber allerdings nicht mehr dessen Vollendung erlebt: Kennedys Oeuvre-Katalog* erschien erst sieben Jahre nach Whistlers Tode.

Es ist höchst auffallend, wie bald es nach Whistlers Tod still über ihn geworden ist. Vor etwa drei Jahren bemühte ich mich vergeblich, einen Verleger für eine deutsche Ausgabe von Pennells monumentaler Whistlerbiographie zu bekommen, ein Werk, das

* E. G. Kennedy: The etched Work of Whistler, New York 4°. 4 Bde. und Nachträge, 1910

zweifellos mehr kulturgeschichtlich Interessantes bietet, als neun von jeden zehn Biographien, die in den letzten Jahren auf den deutschen Büchermarkt geworfen worden sind. Cassirer aber und die anderen Verleger, an die ich mich für Pennell wandte, fürchteten, Whistlers Name habe schon zu sehr an Glanz verloren. Wenn ein solcher Rückschlag eingetreten ist, so wird die Zeit ihn wohl bald wieder einrenken: er würde übrigens nur beweisen, wie sehr Whistlers persönliches Eintreten zur Verbreitung seines Ruhmes beigetragen hat.

Der Radierungsmarkt allerdings zeigt noch nichts von einem Abflauen der Begeisterung und Wertschätzung. Alma-Tadema war noch kaum kalt, und seine Preise sanken; etwaige Spekulanten in Burne-Jones müssen geradezu bankerott gemacht haben: billige Whistlerblätter gibt es aber auch heute noch nicht. Die großen Sammlungen aus seinen letzten Lebensjahren, die von Sir J. C. Day, Mortimer Menpes, H. S. Theobald, Howard Mansfield, Edward Marsh, Sir James Knowles, König Eduard von England, sind meist alle verstreut worden, zum Teil infolge Ablebens der Besitzer, zum Teil weil diese, darunter selbst König Eduard, die günstige Konjunktur nicht unbenutzt vorübergehen lassen wollten.

Das Material ist, was die späten Arbeiten anbelangt, stets ein äußerst beschränktes geblieben. Immerhin gibt es recht viele Blätter, nicht weniger als 450 Platten, alles in allem. Aber Whistler druckte fast alles selbst und das meiste in sehr kleiner Auflage. So kommt es, daß, um Ware auf den Markt zu bringen, die erhaltenen frühen Platten vielfach nachgedruckt worden sind. Keppel in New York besitzt Platten der Thames-Radierungen. Seine früheren Drucke sind eigentlich besser als die Originalauflage. Was aber sonst nachgedruckt worden ist, ist nicht begehrenswert, und sogar venezianische Platten („The beggars“ z. B.) gehen in durchaus unschönen Neudrucken um.

Im übrigen stürzte man sich wohl auf die frühen Whistlers, um überhaupt nur etwas von Whistler zu besitzen. Ich finde sie an und für sich gar nicht bemerkenswert. „The Thames set“ wurde von alten Feinden gelobt, als sie einsahen, daß sie sich mit Aufrechterhaltung ihrer Verdammungsurteile nur noch selbst kompromittierten. So lobten sie zwar Whistler, aber nur den Whistler, der noch nicht der echte Whistler war. Es ist eigentlich mit einem Schlag, zur Zeit als der Bankrottier nach Venedig fast flüchtete, daß Whistler auf einmal die graphische Eingebung hatte, die ihn sein „großes“ Werk schaffen ließ.

An „Little Arthur“ (K. 9), „Annie, standing“ (K. 10), „La mère Gerard“ (K. 11) kann ich nicht viel finden. Die Linien sind unnötig gehäuft und nicht mit Überlegung



James A. Mc. N. Whistler — Der Londoner Hafen (The Pool)

geführt: zahllose Franzosen jener Tage, die sich im Album Cadart breit machen und längst vergessen sind, haben das ebenso gut gekonnt. Die „Fumette" (K. 13) in ihrer hockenden Stellung wirkt geradezu unästhetisch; bei dem „Unsafe tenement" (K. 17) liegt die Betonung zweifellos auf dem Titel und dem sentimental-romantischen Vorwurf: es ist „malerisch" im schwächlichen Sinn. „Liverdun" als erster topographischer Versuch ist in seiner Schlichtheit schon ansprechender und kündigt die „Street in Saverne" (K. 19) an. Das ist das erste gute Blatt und hat eine merkwürdige Stimmungsnote gemeinsam mit Klingers unvollendet gelassenem „Zum weißen Schwan". So arbeitete später Lee. Der Lichteffekt ist gut, die großen Schattierungsgruppen sind wirksam: zum erstenmal merkt man das Vorwiegen rein künstlerischer Gesichtspunkte. Und doch ist noch manches in der Linienführung faselig und leichtfertig. Noch schlimmer steht es in diesem Punkt um die „Vieille aux loques" (K. 21). Es ist bezeichnend, daß gerade dieses Blatt populär wurde, während die nicht schlechteren „La marchande de moutarde" (K. 22) und „Raggatherers" (K. 23) kaum bekannt sind, weil sie sich eben

nicht so sentimental geben. ,,Seymour" (K. 29) und ,,Annie, seated" (K. 30) stehen nicht über K. 9 und 10, ,,Reading by lamplight" (K. 32) und ,,The music room" (K. 33) wirken schlechthin zerrissen und unkünstlerisch. Statt sich überlegter Mittel zu bedienen, geht Whistler geradezu auf sein Ziel los, arbeitet also ganz im Gegensinn zu später: so kommt auch eine rauhe Beleuchtung ohne Luft und Ton heraus. Das gemahnt noch alles an die Zeit, als die jungen Damen ,,Sketching" mit ,,Etching" verwechselten, und ein möglichst zügelloses Gekritzel für die künstlerisch freie Anwendung der Nadel galt.

Nun kommen die ,,Sixteen etchings".

,,Thames Warehouses" (K. 38) und ,,Old Westminster Bridge" (K. 39) sind schon Vorstufen zu ,,Black Lion Wharf" (K. 42). Mit diesem Blatt aber, und mit ,,Eagle Wharf, Tyzac, Whiteley & Co." (K. 41), sowie ,,The Pool" (K. 43) tritt die feine Beleuchtung mit Ausschluß photographischer Effekte, die Luftperspektive (mit nur ganz diskreter Inanspruchnahme der Kunst des Deckens, übrigens) und ein ausgereifter Sinn für den Wert der Linie ein. Die Linie ist sehr zart, so mager, daß sie fast spröde wirkt: zur Eleganz kommt sie nicht, wegen der Art ihrer Führung. Diese Führung aber steht, wenigstens in den letztgenannten drei Blättern, hoch. Es gibt kein geistloses Zickzack und Gekritzel mehr. Das Dilettantenhafte ist der sparsamen, künstlerischen Weisheit gewichen. Hier herrscht eine außergewöhnlich formverständige Kunst des Zeichnens vor. Die Platten werden ganz rein gewischt. Von ähnlicher Qualität ist auch ,,Chelsea Wharf" (K. 89), etwa wie ein Charlton gezeichnet. Ebenfalls schön, wenn auch nicht ganz auf dieser Höhe, stehen ,,Limehouse" (K. 40), das ein wenig harte ,,Thames Police" (K. 44) und das zu Tiepolesque unruhige ,,Billingsgate" (K. 47).

Es beliebt dann Whistler, eine Kaltnadeltechnik anzuwenden, die mir gleichfalls nicht einwandfrei erscheint, in ,,'Longshore men" (K. 45), ,,Lime burners" (K. 46), ,,Soupe à trois sous" (K. 49), dem am besten gelungenen ,,Rotherhithe" (K. 66) und ,,The Forge" (K. 68). Die Platten sehen so fleckig und unruhig aus, wie etwa ganz späte, ausgequetschte Abdrücke von retuschierten Kleinmeisterplatten, bei denen man die Retuschen als grob herausfallende Flecken wahrnimmt. Aber hier, auf Whistlers Platten, sind die Flecken natürlich frisch, nicht Retuschefolgeerscheinungen: nur hat er nicht damit komponiert, und sie schwimmen planlos in einem auch sonst oft genug lässigen Strichgezackel herum. Die rein figürlichen Blätter dieser Art sind nicht besser, ,,Bibi Valentin" (K. 50) und ,,Bibi Lalouette", mit Wolle statt Haaren, der Kniegeiger ,,Becquet" (K. 52) mit seinem sentimentalen Getue und dem geistlosen Zickzack im Hintergrund, das ,,Selbstbildnis" (K. 54) und ,,Drouet" (K. 55). Whistler hat die stehende

„Annie Haden" in großer Figur (K. 62) einst für seine beste Arbeit erklärt. Es ist komisch, daß die Künstler sich so wenig in ihren eigenen Arbeiten auskennen! Wer aus dieser Periode einen Whistler haben möchte, der suche, wenn möglich, eines der Blätter K. 56, K. 58, K. 73, K. 75, K. 78 oder K. 97 zu bekommen. Die stehende „Fumette" (K. 56) hat großen Reiz: noch viel schöner erscheint die „Finette" (K. 58), wenngleich es nicht unmöglich ist, daß ein Teil des Charme, der uns bestrickt, auf Rechnung der entzückenden Tracht von 1859 zu setzen ist. Hier endlich hat Whistler mit der Kaltnadel auch einmal die „Farbe" bezwungen. „Little Wapping" (K. 73) und „Early morning, Battersea" (K. 75) sind graziös, delikat hingeworfene Sächelchen, wenn auch nichts Großes; „Jo's bent head" (K. 78) ist wirklich eine geistreiche Kaltnadelimpression. Hiervon kann man verhältnismäßig leicht einen Druck erhalten, denn die Platte besaß Menpes, der eine Auflage sorgfältig druckte, während das Bildnis von „Whistlers Mutter" (K. 97) so gut wie unauffindbar sein wird. Diese herrliche Arbeit war vielversprechend: Whistler hat sie aber leider unvollendet liegen lassen.

Prachtvoll war auch „The velvet dress" (K. 105) in den ersten vier Zuständen, bis der Meister es durch vollständige Überarbeitung im fünften verdarb: die Dame hat jetzt einen Hut auf, und das Blatt sieht gewöhnlich aus.

Eine Anzahl kleiner Figürchen, die Whistler nun schuf, möchte man mit dem Ausdruck, eine Art Tanagra der Radierung, bedenken. Es sind Tiefdruckvorboten des reizendsten, was er später auf dem Stein geschaffen hat. In Auffassung und als Kaltnadeltechnik steht allein schon so ein Blatt wie „The model resting" (K. 100) meines Erachtens hoch über Whistlers Liebling „Annie Haden". „Tillie, a model", (K. 117) eine kleine Nackte, ist geradezu berauschend schön. Wichtig zu beachten ist, wie Whistler, der das Publikum in seinen Schriften doch so gern brüskierte, es in seiner Kunst, wie hier, durchaus schont. Diese Figürchen sind natürlich und nicht im mindesten geziert: sie sind aber fabelhaft dezent und zeigen „ihre Reize" kaum, oft gar nicht.

Abgesehen von einigen weiteren solcher Figürchen folgte jetzt eine größere Anzahl von Kaltnadelarbeiten, die keine neue Noten bringen und oft genug in die ältere, saloppe Manier verfallen. Man gewinnt sehr den Eindruck, daß es sich um Gelegenheitsspiel handelt, natürlich um dasjenige eines geistvollen Menschen. Vieles könnte von Jongkind, anderes von Storm herrühren und, was am wichtigsten ist, unbedingt auf Whistler brauchte man bei keiner dieser Arbeiten zu schließen. „Wych street" (K. 159) verspricht wieder einmal mehr; es ist aber offenkundiger Torso, wie so manches andere aus dieser Periode bei Whistler auch während der Arbeit stecken geblieben ist.

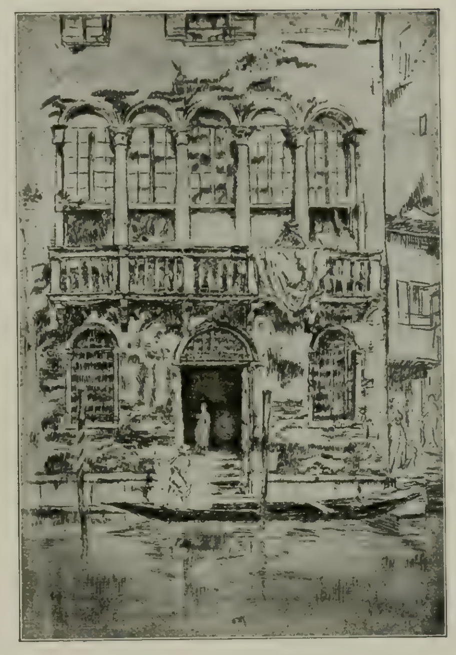
Nun tritt eine Mittelstufe ein, die jene venezianische Periode vorbereitet. „St. James' Street“ (K. 169) führt die Art ein, die z. B. W. Monk später gepflegt hat. Das Neue liegt hier in der Behandlung der Figuren, die die Bewegung im Sinne der späteren Blätter ausdrücken. Sonst ist im Ausschnitt gerade dieses Blatt nicht angenehm. Bei dem „Adam and Eve“ (K. 175) klingt der Stil des „Black Lion Wharf“ zum letztenmal aus, in der sachlichen Canalettoartigen Beleuchtung: aber die Anwendung der Linie und der Himmel, als zitternde, flackernde Luft weisen auf die Zukunft hin, und dasselbe tut „The tiny pool“ (K. 173) in der ganzen, so sparsamen und wohlausgenutzten Skizzenhaftigkeit seiner Anlage.

Im September 1879 fuhr Whistler, nach seiner Bankerotterklärung, nach Venedig zu einem Aufenthalt, der sich über 14 Monate ausdehnte. Er hatte einen Auftrag auf zwölf Platten in der Tasche, die er in drei Monaten abzuliefern hatte. Als die drei Monate verstrichen waren, hatte er noch nicht einmal daran gedacht, damit anzufangen! Er ließ die auftraggebende Firma zappeln. Als er ganz unverhofft in London wieder auftauchte, brachte er vierzig Platten mit, aus denen die zwölf bestellten herausgesucht wurden. Die Subskriptionsauflage belief sich auf hundert Exemplare: ganz fertig gedruckt ist sie überhaupt erst nach Whistlers Tod worden; die meisten Exemplare dieser Radierungen hat er aber doch selbst gewischt.

Der Bankerott und die ersten trüben, ungewöhnlich kalten und ungemütlichen Monate in Venedig bilden einen Abschnitt im Leben des Radierers. Die neue Umgebung hatte wohl auch ein Äußerliches dazu beigetragen, um ihn auf neue Wege zu leiten. Whistler hat später den Abschnitt negiert und angeblich bewiesen, daß der „Traghetto“ eine folgerichtige Fortsetzung der Grundsätze des „Adam and Eve, Old Chelsea“ und des „Black Lion Wharf“ sei. Ich bin überzeugt, es wäre ihm nicht darauf angekommen, die Beweisführung umzukehren, wenn es ihm gerade zo gepaßt hätte.

Im „Black Lion Wharf“ beschreibt die Linie den Gegenstand und hängt von seinem Umriß ab. Es ist zuviel gesagt, wenn man behaupten wolle, sie gäbe die Einzelheit wieder: aber das Wesen der Einzelheit bestimmt die Führung der Linie. In einem gewissen Sinne arbeitet der Künstler mit positiven Werten. Bei dem neuen Stil der venezianischen Blätter arbeitet er nur mit negativen. Die Linie folgt nicht mehr der Form, sie läßt die Umrisse aus („the art of omission“) und deutet sie nur an, indem sie die Schatten und bis zu einem gewissen Grade die Modellierungen angibt. Der Künstler, der hinter dem „Black Lion Wharf“ steht, weiß, daß ein Fenster so, ein Dach so, und ein Laternenpfahl so gebaut sind: in letzter Linie beherrscht dieses Wesen seine Linien-

führung. Der Künstler der venezianischen Blätter läßt sich, wenn er etwas weiß, durch dieses Wissen in Nichts bestimmen! Er gibt nur wieder, was er sieht, und da das Auge, wenn man so will, das Schwarze besser wahrnimmt wie das Weiße, wodurch es geblendet wird, so gibt er die Schatten, nicht die Lichter wieder. Die Schatten des geradesten Laternenpfahls sind schwankend und krumm: demnach fällt es ihm nicht ein, die Senkrechte der steifsten Fensterleibung oder des starrsten Laternenpfahls durch eine Gerade wiedergeben zu wollen. Was in der Malerei Manet war, war in der Graphik Whistler; mit ihm tritt der Impressionismus in der Radierung auf, nicht als Ahnung oder dunkle Empfindung, sondern als vollbewußte Wissenschaft des beherrschenden Geistes.



James A. Mc. N. Whistler
Haustür in Venedig (The doorway)

Whistler hat fast zwischen je zwei Drucken mit der kalten Nadel an den venezianischen Platten gearbeitet. Zudem druckte er selbst und nicht programmäßig: ganz gleich sind kaum zwei Drucke ausgefallen. Er ließ von begeisterten Jüngern die Farbe reiben, die Platten einschwärzen und sie auch durch die Presse ziehen. Das wichtigste, das Wischen, besorgte er selbst, und zwar fast ausnahmslos mit dem Lappen, nicht mit der Hand. Die Retroussage liebte er nicht.

Sehen wir die venezianischen Platten durch, so möchte ich acht Platten in eine Sonderklasse „hors concours" stellen. Es sind das: „The doorway" (K. 188), „Traghetto 1 und 2" (K. 190, 191) — eine Art Laubengang wie bei den Beggars — die „Two doorways" (K. 193) am halbrunden Kanal, die „Beggars" (K. 194) mit dem unglaublichen Lichtgeflimmer (der erste Zustand ist bei weitem der schönste; dies ist die Platte, die Goulding noch nach Whistlers Tod druckte und bei der ihm einmal seine gewohnte Meisterschaft im Stich ließ; vor dem IX. Zustand muß man sich hüten), „Nocturne, Palaces" (ein Stück fabelhaftester Beleuchtungskunst, vielleicht etwas schwach in der Ätzung, aber das wird durch Whistlers Genie beim Drucken ausgeglichen; — wie und

durch welche Mittel werden hier die Formen angegeben!!) — und die „Nocturne, furnace", (K. 213) ein ähnliches Meisterstück.

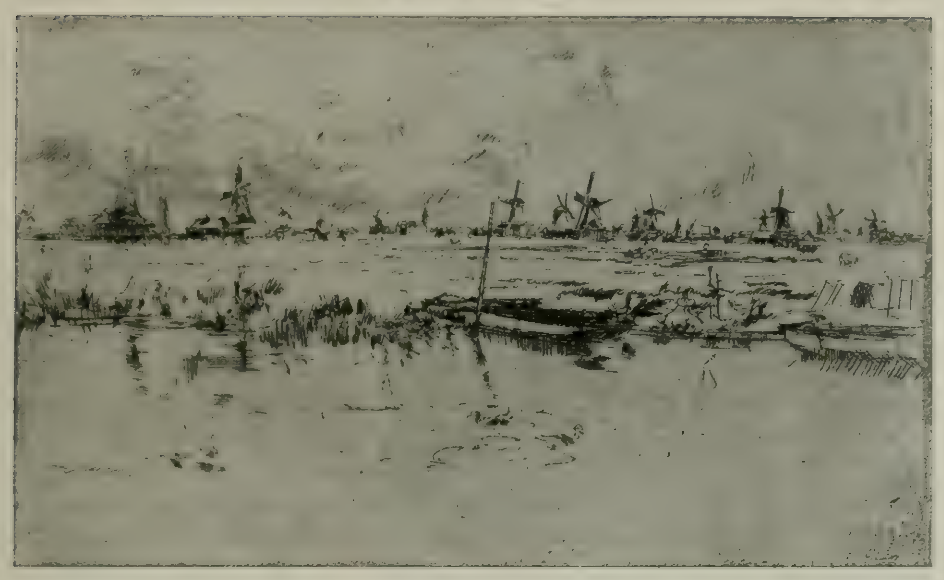
Dann folgt eine erste Auswahl: „Little Venice" (K. 183) — mit der fabelhaft ausdrucksfähigen Linie und dem Himmel, der nicht mehr Naturnachahmung, sondern Stil ist. — „Nocturne" (K. 184), mit dem unglaublich feinen, wasserfeuchten und nachtluftigen Licht — „The little Mast" (K. 185), „The Palaces" (K. 187), „The Piazetta" (K. 189), „The Riva I" (K. 192), „The Mast" (K. 195), „San Biagio" (K. 197), „Turkeys" (K. 199), „The Bridge" (K. 204), „Upright Venice" (K. 205), „The Riva, Nr. 2" (K. 206), „The Garden" (K. 210) und „The Rialto" (K. 211) von Innen genommen.

In die zweite Reihe kommen: „Doorway and Vine" (K. 196), „Beadstringers" (K. 198), „Fruit Stall" (K. 200), „San Giorgio" (K. 201), „The long Lagoon" (K. 203), „Fishing boat" (K. 208), „Ponte del Piovan" (K. 209), „Long Venice" (K. 212), „A quiet Canal" (K. 214), „La Salute, dawn" (K. 215), „The fish shop" (K. 218) und das etwas zu derbe „The dyer, Venice" (K. 219).

Zur dritten Auslese rechne ich die Platten K. 216, 217, 227 bis 232: als halbmißlungen, quasi verworfen, mögen die Platten K. 220 bis 226 gelten.

Zurückgekehrt hat Whistler den neuen Stil auf Vorwürfe aus London und Paris angewandt. Der Stil ist dermaßen die überwältigende Hauptsache, daß es auf das Motiv gar nicht ankommt. Es gibt Platten, z. B. Fruit stalls, bei denen kein Mensch sagen könnte, ob sie zu den Venezianern oder englischen oder französischen oder vlämisch-holländischen Arbeiten gehören. So sind ja auch die Venezianer Ansichten nicht eigentlich topographische Leistungen zu nennen, da sie alle unmittelbar auf das Kupfer radiert worden, im Druck also alle linksseitig herausgekommen sind.

Es kann sich wiederum bei der Masse nur darum handeln, daß ich den Sammler auf das Beste aufmerksam mache. „Gray's Inn Place" (K. 297), „Justice Walk, Chelsea" (K. 275), „Jubilee Place, Chelsea" (K. 274) bilden wieder eine Extraklasse. In die erste Reihe kommen: „Drury Lane" (K. 237), „The fish shop, busy Chelsea" (K. 264), „Rochester Row" (K. 269), „Shaving and Shampooing" (K. 273), „Clothes Exchange" (K. 287), „Melon shop, Hounsditch" (K. 293) und „Doorway, Gray's Inn" (K. 300). Sodann nenne ich noch: „The little Court" (K. 236), „Regent's Quadrant" (K. 239), „Dray horse, Paris" (K. 247), „Corner of the Palais Royal" (K. 248), „The cottage door" (K. 250), „Fruit shop" (K. 259), „Sketch on the Embankment" (K. 260), „York str., Westminster" (K. 270), „The Barber's" (K. 271), „Bird Cages, Chelsea" (K. 276), „Exeter str., Chelsea" (K. 280), „St. James' Place, Hounsditch" (K. 290), „Nut shop,



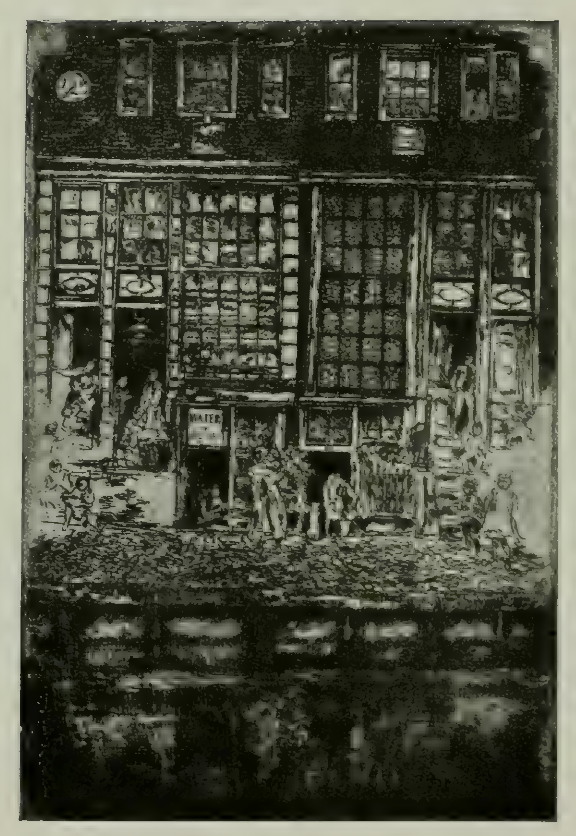
James A. Mc. N. Whistler Zaandam

ebenda" (K. 291), „Cutler str., Hounsditch" (K. 292), „After the Sale, Hounsditch" (K. 294), „Salvation Army, Sandwich" (K. 305).

Im Jahre 1886 wurde Whistler zu einem großen Teil der Jubiläumsfeierlichkeiten eingeladen. Er war Präsident der Society of British Artists geworden und hatte ganz allein von sich aus der Jubilarin, der Königin Viktoria, eine Adresse überreicht mit dem Ergebnis, daß seiner Künstlergesellschaft ein königliches Privileg erteilt wurde: daher auch die Einladungen. Sie haben ihm Gelegenheit geboten, bei der Flottenrevue zu Spithead zwölf überaus leichte, zarte und feine Skizzen von Schiffen auf das Kupfer zu bringen.

Dann kamen auf einmal wieder figürliche Platten. „The fur cloak" (K. 332) und „Nora Quinn" (K. 333) verraten eigentlich einen kleinen Rückfall in frühere Schwächen: wirklich gut sind aber die feinen Akte oder nur leicht bekleideten Figürchen wie: „Model stooping" (K. 342), „Binding the hair" (K. 344), oder „Cameo Nr. I" (K. 347).

Während sein Streit mit der genannten Gesellschaft vor sich ging, die ihn so gut wie ausgeschlossen hat, befand sich Whistler auf Reisen in Holland und Belgien. Kurz nach seiner Verheiratung am 11. August 1888 mit der Witwe des Baumeisters seines



James A. Mc. N. Whistler
Haus in Amsterdam (The embroidered Curtain)

berühmten „White house" in Chelsea hielt er sich längere Zeit in Frankreich auf. Die Zeit seiner großen Gemälde, oder sagen wir lieber seiner importanten Malereien, war vorbei; der Meister war jetzt schon bald fünfundfünfzig Jahre alt. Aber was er auf diesen beiden Reisen in Amsterdam, Brüssel, Zaandam, Bourges, Loches, Tours usw. mit der Nadel geschaffen hat, ist das Schönste, was man von ihm haben kann, und gehört zur wunderbarsten Graphik, die die Welt überhaupt kennt. Was in den Venezianer Blättern fast mehr nur eine geniale Inspiration war, ist hier gefestigt, geläutert worden. Die Frische der spontanen Schöpfung ist nicht verloren gegangen, aber die absolute Sicherheit der Erkenntnis, die schlackenloseste Durchführung und die schlankweg meisterhafte Beherrschung, die sich nun offenbaren, erwecken in uns ein noch größeres Gefühl der Ruhe und des Vertrauens, sobald wir diese Werke betrachten.

Auch hier muß ich wieder eine Extraklasse voranstellen, die Radierungen umfaßt, wie man sie schöner überhaupt nicht im ganzen vierhundertjährigen Bereich der Kunst treffen kann: wird es doch schon schwer genug halten, nur etwas zu finden, was man ehrlicherweise neben solche Blätter wie „Steps, Amsterdam" (K. 403), „Square House, Amsterdam" (K. 404), „Balcony, Amsterdam" (K. 405), „Long house, Dyer's, Amsterdam" (K. 406), „Pierrot" (K. 407), „The embroidered curtain" (K. 410), „The mill" (K. 413), „Carpetmenders" (K. 420), „Sunflowers, Rue des Beaux-Arts" (K. 422) und

das ganz einzigartige „Zaandam" (K. 416) stellen kann. Es ist ganz wunderbar, wie hier einige fast von ungefähr hingeworfene Linien beim Betrachten Form und Farbe gewinnen, kleine Häkchen meilenweite Fernen auf das Papier zaubern, und — man weiß nicht was — den Eindruck einer feuchtigkeitsdurchsättigten Atmosphäre hervorruft! Man beachte noch, daß diese höchsten Meisterleistungen ganz am Schluß von Whistlers Tätigkeit stehen.



James A. Mc. N. Whistler Haus in Amsterdam (The Pierrot)

In die erste Reihe kommen dann: aus Brüssel der „Archway" (K. 366); aus Voves die „Railway Station" (K. 371); aus Loches die „Chancellerie" (K. 383) und das „Hotel de ville" (K. 384); aus Amboise das „Château" (K. 393) und der „Clock tower" (K. 394); aus Amsterdam das „Nocturne, Dance houses" (K. 408), „Bridge" (K. 409), „Church" (K. 411), „Little Drawbridge" (K. 412) und das „Jew's quarter" (K. 415 als Charakterisierung nicht in einem Atem mit Liebermanns Platten zu nennen, als feinsinnigster, delikatester Stil doch weit über ihnen stehend); aus Paris endlich der „Quai de Montebello" (K. 417), die „Passages de l'Opéra" (K. 418), die „Rue de la Rochefoucauld" (K. 419) und das „Atelier de Bijouterie" (K. 433).

In die zweite Wahl — teilweise unterscheidet sich die Qualität aber kaum von den eben genannten — stelle ich aus Brüssel: „Palaces" (K. 361), „Grand Place" (K. 362), „Butter street" (K. 364), „Little Butter street" (K. 367) und „Courtyard, rue P. L. Courier" (K. 373); aus Tours „Hôtel Croix Blanche" (K. 373), „Market Place" (K. 374, die Figuren sehen hier denen von Liebermann in seinen Amsterdamer Judengassen an-

gebrachten so geistesverwandt aus, daß man meint, Liebermann müßte diese Radierung studiert haben), „Little market Place“ (K. 375), „Hangman's House“ mit dem schönen Torbogen (K. 376) und „Cellar door“ (K. 377); aus Loches „Mairie“ (K. 382), „From Agnes Sorel's walk“ (K. 385) und „Renaissance Windows“ (K. 390); aus Blois „Under the Cathedral“ (K. 397); aus Bourges „Court of the monastery of St. Augustine“ (K. 398) und „Hôtel Lallement“ (K. 399); aus Paris endlich „Marchand de vin“ (K. 421), „Boulevard Poissonnière“ (K. 423), „Balustrade, Luxembourg Gardens“ (K. 427), „Panthéon, ebenda“ (K. 429) und „Newspaper Stall, rue de Seine“ (K. 432).

Das wäre eine Sammlung, die überwältigend wäre. Aber ich habe Dutzende von Blättern aus dieser Spätzeit noch gar nicht angeführt, die jedem Liebhaber der edlen Radierungskunst einen Genuß bieten. Wollte ich alles anführen, was überhaupt begehrenswert ist, ich müßte das ganze letzte Drittel von Kennedys Katalog einfach abschreiben. — —

Der größte und berühmteste Anhänger Whistlers ist sein Freund und Biograph Joseph Pennell. Man hat ihn mit einem gewissen Anschein von Recht seinen Schüler genannt: Menschen mit mangelhaftem Unterscheidungsvermögen — Leute, die nur verraten, wie Nietzsche sagt, daß sie schwache Augen haben — nennen ihn wohl einen Nachahmer Whistlers. Kaum in einem anderen Fall ist diese leichtfertige Etikettierung so ärgerlich wie in diesem. Als Pennell zum erstenmal Whistler traf, am 13. Juli 1884, war er selbst bereits sechsundzwanzig Jahre alt, und — weit davon, sein Schüler werden zu wollen — wurde er abgestoßen von Whistlers Wesen. Es dauerte fast ein Jahrzehnt, bis er in wirklich engere Beziehungen zu ihm trat. Im Juni 1893 zog Whistler ihn zu sich, als Helfer beim Drucken von Radierungsplatten, und nun gewann Pennell zum erstenmal überhaupt Einsicht in Whistlers Arbeitsweise und Technik. Damals hatte er selbst schon rund hundert Platten geschaffen und war einer der geschätztesten Graphiker — gesucht und hoch bezahlt von allen Zeitschriftenredaktionen — zweier Weltteile.

Pennells Konvention der Linie ist ebenso geistvoll wie die Whistlers, von der sie sich bei mehr als oberflächlichem Zusehen deutlich unterscheidet: sie verrät nur ein gleichartig hohes Stilgefühl. Es ist bewunderungswürdig, mit welcher Sicherheit er das Charakteristische eines jeden Gebäudes, einer jeden Ansicht, wie im Fluge erfaßt; sodann mit welchem Feingefühl er auf die Seelen-Stimmung seines Vorwurfs eingeht! Wie schon gesagt, bleiben sich Whistlers Radierungen ziemlich gleich, ob er in Venedig, in Brüssel, in Zaandam, in Tours oder in London arbeitet: höchstens an Äußerlichkeiten kann man den Ort erkennen. Wie anders aber paßt sich bei Pennell der Vortrag, mag

er noch so selbständig bleiben, dem Vorwurf an! Wie unterscheidet sich z. B. die „Martinsbrücke in Toledo" von der „Charing Cross Brücke" zu London, und beide von den „East River Brücken" zu New York! Wenige graphische Künstler überhaupt haben je über so reiche Ausdrucksmittel verfügt wie Pennell. Man vergleiche ein so farbensattes Blatt wie „Steel — at the Works at Homestead", mit der klaren, wohlüberlegten Linienarbeit in „230 Strand", dann mit der fabelhaften Filigranarchitektur Schilderung von „Hampton Court, Garden Front" und schließlich mit der Suggestionskunst durch die Fläche, wie sie in „Cliffs-West Street, New York" zutage tritt. Dann nehme man noch Pennells neuere Schabkunstblätter vor, die tatsächlich ersten wirklichen Nachtstücke, die es überhaupt in der Graphik gibt. Auf die seltene Gabe, Bewegung mit seiner Linie anzudeuten, sei nur kurz hingewiesen. Hier liegt der Berührungspunkt mit Whistlers Kunst, und in der Behandlung seiner Figürchen mochte eine Zeitlang Pennell an die Arbeiten seines großen Freundes unmittelbar erinnern. Sonst kennt z. B. Pennell die Whistlersche Auflockerung des Strichs durch Unterbrechung mittels kleiner Querhäkchen gar nicht. Andererseits hat Whistler nie etwas Ähnliches der schier unbegreiflichen Architekturbehandlung von „Hampton Court" geschaffen. Die Ähnlichkeit zwischen beiden ist um keinen Deut größer als die Übereinstimmung zwischen Rembrandt van Rijn und dem Delfter Vermeer: doch fällt es niemandem ein, letzteren einfach in den Schatten des anderen großen Meisters stellen zu wollen.

An künstlerischem Feingefühl und geistreich freier Behandlung ist Pennell sicherlich auf seinem Gebiet nie übertroffen worden: man darf an topographischen Künstlern wohl überhaupt nur den Bellotto neben ihn stellen. Cameron erscheint mir nur zu oft sentimental und zurechtgeputzt dagegen: der große Cameron ist ja überhaupt reiner Landschafter und nicht der topographische Radierer. Bone ist einseitig beschränkt. Freilich hat Pennell ungeheuer viel geschaffen, und das erweckt von vornherein ein gewisses Vorurteil gegen ihn. Es ist in diesem Fall tatsächlich unberechtigt, womit ich aber nicht behauptet haben will, daß alles, was Pennell geschaffen, gleichmäßig einwandfrei sei, und daß ich nicht auch minderwertige Platten von ihm kenne. Kennt man sie doch auch von Legros und von Rembrandt.

Pennell kam zur Radierung von der topographischen Federzeichnung her. In Philadelphia, wo er geboren wurde, fand er zur Not einen Menschen, Stephen J. Ferris, der ihm die ersten technischen Handgriffe beibringen konnte. In der Hauptsache blieb er Autodidakt. Bis Anfang 1883 schuf er etwa zwanzig Platten aus Philadelphia und Umgegend, dann eine kleine Serie zu George Cable und New Orleans. Von 1883—87 folgten

italienische Blätter. Ein Blatt wagte er „Little Venice" zu nennen, da er den Namen in Whistlers Verzeichnis gelesen hatte, und Whistler trug ihm das Plagiat lange Zeit nach. Ich hebe weiter hervor: „San Gimignano delle belle Torre" und „Lungarno Reggio in Pisa". Dies Blatt besitzt zwar noch nicht die Klarheit, die es zum Meisterwerk stempeln würde, es beweist aber wie Pennell, lange vor seiner Bekanntschaft mit Whistler, als richtiger Künstler vom Auge und nicht vom „besseren Wissen" den Ausgangspunkt nahm. Man beachte, wie auch er die geraden Laternenpfähle am Kai durch gebogene Striche wiedergibt, die aber in der Ökonomie des Bildes völlig richtig wirken. Luft und Licht wandeln die Form und unser Auge empfängt das in der Radierung Gebotene zur eigenen Ergänzung, so wie es das in der Natur Gebotene entgegennimmt.

Von 1884 bis 1893, von 1893 bis 1903 und im Jahre 1894 setzen drei Reihen Londoner Blätter ein, die letztgenannte, eine Serie von zwanzig Blatt in geschlossener Form bei Boussod, Valadon & Co. als „Etchings in London" erschienen. Im Jahre 1893 arbeitete Pennell in Frankreich und schuf die zwei Platten, die aus seinem früheren Werk die bedeutendsten sind, den gewissermaßen im Wettbewerb mit Meryon geschaffenen, einfach und groß gesehenen, in der schwierigen Perspektive trefflich gelungenen „Le Stryge, Notre Dame" und das wundersame „Le Puy" erklärenderweise von Pennell mit dem Untertitel „der malerischeste Flecken auf der Erde" versehen.*

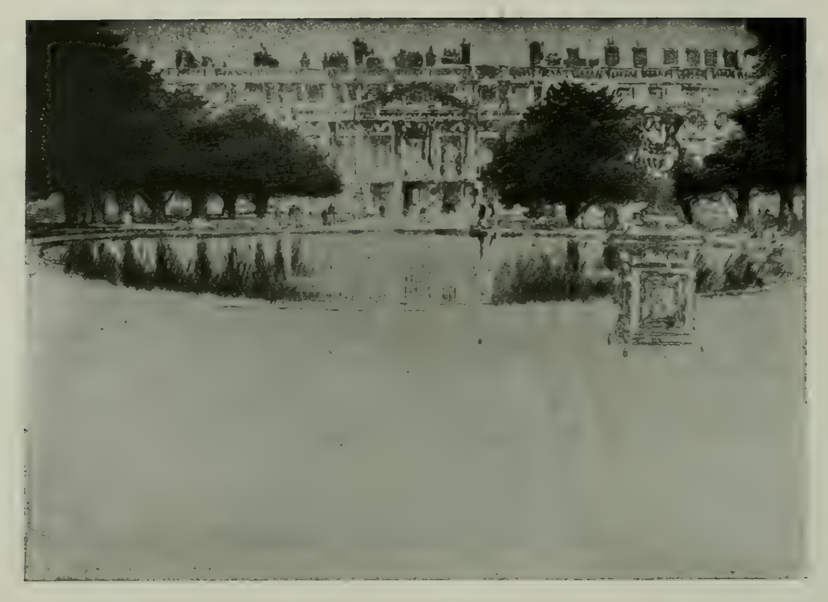
Wie Whistler mit den Venezianer Platten als ein neuer Meister vor uns tritt, so meine ich, bekommen wir den großen Pennell erst mit dem Erscheinen der Toledaner Reihe im Jahre 1903. Es folgen gleich darauf zwei Serien von New Yorker Wolkenkratzern und Hafenbildern, eine Reihe von Architekturen aus Nordfrankreich und die prachtvolle Londoner Folge, die beiläufig hundert Platten umfaßt. Hier ist es wohl das erstemal, daß ein wirklich vollendeter Künstler uns das vollständige, vielfältige Bild einer Großstadt festgehalten hat: denn dem gegenüber ist Meryon nur ein Fragment.

Ich bemerkte schon, daß Pennell dabei eine Gabe auszeichnet, die man bei Meryon nicht findet und auch bei Whistler vergeblich suchen wird — den fabelhaften Blick für die Wahl des wirkungsvollsten Standpunktes. Woran Tausende vorübergehen, darin erkennt sein geniales Auge das malerische Element. Man braucht nur an die Wolkenkratzer zu erinnern, um allgemeine Zustimmung zu diesem Satze zu erhalten. Aber was noch mehr ist: jeder Bau, jede Vedute erhält durch ihn eigenes Leben, eine eigene Seele,

* Von Pennell gibt es leider noch keinen Oeuvrekatalog. Auf Seite 251—8 der kurzlebigen Zeitschrift „Original und Reproduction" (Heft 5/6 Nov. 1909) veröffentlichte ich eine vorläufige Liste, da sie aber kein richtiges Verzeichnis darstellt, verweise ich nicht erst auf die Nummern. Damals gab es schon 344 Platten, heute werden es mindestens 600 sein.



Joseph Pennell — The four story house



Joseph Pennell — Hampton Court

und mit einer mir sonst nie vorgekommenen Treffsicherheit weiß er diesen Bau, diese Vedute von genau jenem Punkt anzufassen, der die Seele in geläutertster und gesteigertster Schönheit zeigt. Er ist wie ein gottbegnadeter Bildnismaler, der zwar nicht schmeichelt, aber doch, dank seinem Genie, sofort den günstigsten Moment seines Sitzers erfaßt. Um das nachzuprüfen, sehe man sich nur an, was Pennell aus solchen Motiven wie die Puerta Visagara in Toledo, die Alcantara und die Martinsbrücke daselbst, gemacht hat, und vergleiche sie mit anderen, an und für sich auch noch schönen Radierungen jener Stätten. Wie viele Künstler mögen wohl an dem niedrigen, wie wir es nennen würden, dreistöckigen Gebäude in New York achtlos vorbei gelaufen sein, ohne wie Pennell sofort das wunderbare Motiv, dank dessen die Wolkenkratzer erst wirklich riesig erscheinen, zu erkennen („The four story house"). Wie ganz einzig der künstlerisch verwertbare Inhalt von Hampton Court — ein sonnenüberfluteter Barockpalast, im Durchblick zwischen dunkeln Bäumen gesehen — ausgeschöpft worden ist, vermag nur der vollauf zu würdigen, der dieses, oder wenigstens ein ähnliches Gartenlustschloß kennt. Bei anderen Meistern kommt eine gute, wohl auch starke Vedute heraus, bei Pennell



Joseph Pennell Hyde Park: Tyburn

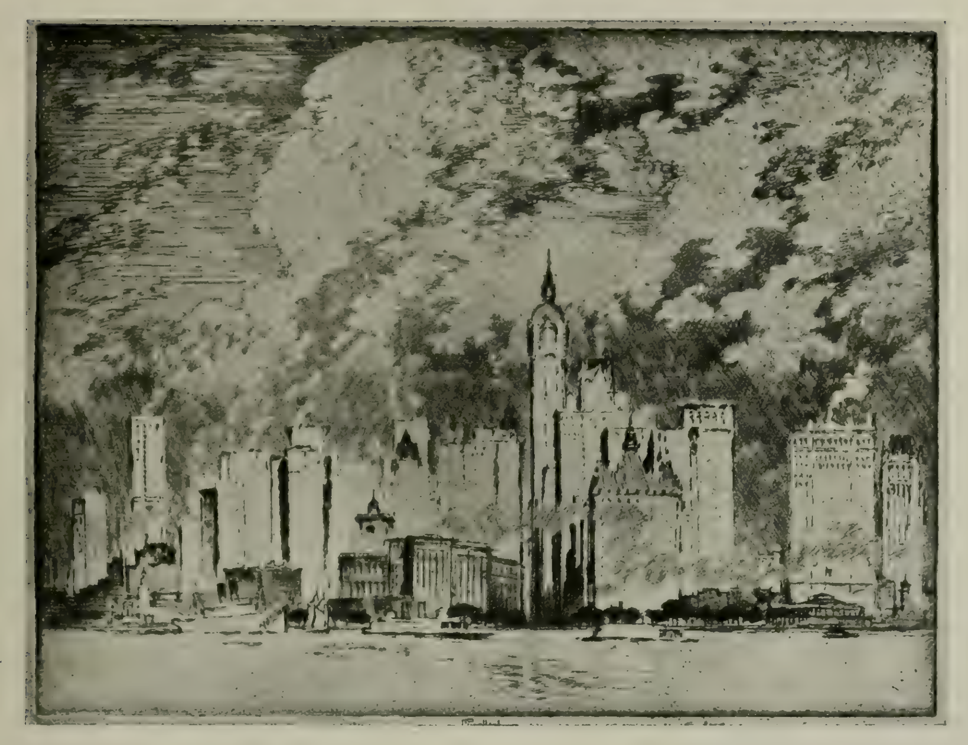
wird stets ein feinkünstlerisches Problem mitgelöst. Gerade diese Radierung stellt, worauf ich nochmals zurückkommen muß, eine der unglaublichsten Meisterleistungen auf rein technischem Gebiete dar, die ich kenne. Wie die Filigran-Architektur wiedergegeben wird, ist einfach fabelhaft!

Unerschöpflich und staunenswert erscheint mir auch Pennells Formenphantasie. Der gewöhnliche Mensch stelle sich vor, er habe einen Wolkenkratzerkasten mit einigen hundert Fenstern, von denen jedes dem nächsten wie ein Ei dem andern gleicht, zu zeichnen, und er wird sich entmutigt fühlen. Dann sehe er einmal an, mit welchem Erfindungsreichtum Pennell die Aufgabe gelöst hat: keine zwei solcher zahllosen Fenster sind sich bei ihm gleich! So hat er auch das Problem, das in den Wolkenkratzern liegt, besser gelöst wie jeder andere, besser als die Natur, sit venia verbo, selbst. Auf seinen Blättern ist der Eindruck der ungeheuerlichen Höhe viel wuchtiger als in der Wirklichkeit. Man braucht bloß so ein Blatt neben eine Photoglobaufnahme derselben Stätte zu halten, um zu dieser Überzeugung zu gelangen.

In zwei Dingen, die Whistler in die Graphik einführte, hat Pennell ihn zweifellos übertroffen, in dem Nachtbild und in der Darstellung der Bewegung. Whistlers radierte (und vom Stein gedruckte) ,,Nocturnes" sind ihrem Wesen und Ziel nach ,,Stimmungen": wirklich und wahrhaft das Ziel den Eindruck der Nacht zu erwecken, hat er sich vielleicht gar nicht einmal gesetzt. Pennell hat jedenfalls die einzigen wirklichen Nachtstücke geschaffen, die ich auf dem Gebiete der Radierung kenne. Eins davon ist im Hafen von New York von einem Fährboot gemacht, drei andere aus dem Fenster seiner einzigartigen Wohnung zu London, von dem aus er die Themse und das prachtvolle Halbrund der Stadt überblickt. Das wirkungsvollste betitelte er ein wenig maliziös ,,British Bulwarks, Whisky and Tea", nach den elektrischen Reklamen, deren Aufleuchten er in das Dunkel seiner Platte hineinsetzte.

Die Aufgabe, mit den starren Mitteln der Zeichnung die Bewegung selbst zu bannen, könnte ja von Anfang an aussichtslos erscheinen. Whistler hat sie aber, wie gesagt, mit Erfolg eingeführt, und seitdem hat sie viele Künstler beschäftigt, besonders neuerdings auch Liebermann. Ganz hervorragend sind mir immer Pennells Lösungen erschienen. Seine kleinen Figürchen leisten fast mehr, als daß sie die Bewegung andeuten, sie wimmeln ordentlich. Auf dem einen Blatt ,,Marble Arch, Tyburn" sieht man doch förmlich den langsamen Hundetrab des Hansom Cabs hinten rechts, und das flotte Treten der Radlerin im Vordergrund links. Es ist die Reinkultur der Impression, denn wenn man Zug um Zug den Strichen mit dem Auge nachgeht, so erkennt man weder Menschen- noch Tierformen. Nur ein vollendeter Meister der Zeichenkunst kann so etwas beherrschen, einer der den Kern der Struktur und das Wesentliche der Bewegung durchaus erfaßt hat.

Als Pennell nach Vollendung seiner Londoner Folge zur Schöpfung einer zweiten New Yorker im Jahre 1908 nach Amerika ging, hat er neben den Wolkenkratzern ein neues Thema angeschnitten, die Werkstätten der Großindustrie. Menzel hat wohl sein Eisenwalzwerk gemalt, viele Künstler, z. B. Brangwyn, haben uns die verschiedentlichsten Arten von Arbeitern gezeigt; Meunier hat die Minenwelt Belgiens in die Kunst eingeführt, obwohl gerade bei ihm noch ein gutes Stück ,,Armeleutekunst" und soziale Stimmungsmacherei in seinem Lebenswerk liegt. Der eigentliche Künstler der ,,Arbeit", im Gegensatz zu Geist und Kultur, ist aber doch Pennell geworden. In vierzehn Platten nahm er sich damals, 1908—09, die Kohlenbergwerke, in zweien das Petroleum, in dreizehn die Stahlindustrie vor. Seitdem hat er in England, in Frankreich, in Deutschland die großen Industriegebiete besucht und jene Stätten, wo die menschliche Arbeit-



Joseph Pennell New York („The unbelievale city")

samkeit sich zur Monumentalität steigert, durch herrliche Kunstschöpfungen verewigt. Vor zwanzig Jahren wäre uns der Gedanke doch haarsträubend vorgekommen, im Ruß und Schmutz, im Getöse und Schweiß, unter Schloten und öden Zwecksbaracken die Anregung für künstlerische Taten suchen zu wollen! Jetzt ist das allerorten gang und gäbe, und es werden schon Ausstellungen unter dem Titel „Stätten der Arbeit" veranstaltet, ohne daß es vielen bekannt wäre, daß die Anregung zu der ganzen Bewegung von Pennell ausging.

Wie er überhaupt sanguinisch, enthusiastisch und stürmisch bis zum Exzeß ist, hat Pennell sich auf dieses Thema „Arbeit" mit einer unnachahmlichen Begeisterung gestürzt. Kürzlich hielt er vor der Royal Society of Arts in London einen Vortrag, in dem er glühte und überfloß, fast bis zur Verneinung von allem, was er selbst schon zuvor

geschaffen. Er sei schon von Jugend auf von der „Arbeit“ als solcher fasziniert worden, sagte er, und im raschen Überblick nahm er die ganze Kunstgeschichte vor, indem er ihr mit dem ihm eigenartigen Ungestüm Noten nach seinem jetzigen Standpunkt erteilte. Das kann einen mit sich hinreißen, da zu der Begeisterung des Wortes sich bei Pennell die Begeisterung der Tat gesellt. Seine Überzeugung hat ihn dazu geführt, sich das großartigste Stück „Arbeit“ seiner Tage, den Bau des Panamakanals, anzuschauen.

„Ich fuhr nach Panama,“ sagte er, „weil ich der Überzeugung war, daß ich im Getriebe der großartigsten Arbeitsleistung der Neuzeit meine größte Eingebung erhalten würde. Heute ist die Zeit und der Tag des Wunders der Arbeit. Noch ein paar Jahre und die Elektrizität ist da, die dann das Geheimnis der rauchumhüllten Arbeit auf ewig vertrieben haben wird. Gerade heute aber schreiten die größten Arbeiten, die Menschengeist je ersonnen, voran. So bin ich denn aufgebrochen, um auf einer Reise von 25000 km das wunderbarste Wunder der Arbeit selbst aufzusuchen. An dem ersten Tage, an dem ich in Colon landete, habe ich es gefunden.“

„Ich hatte riesige Krane in Pittsburgh und Duisburg gesehen: sie waren Kinderspiel gegen jenen, der seinen endlosen Arm mit den mächtigen Krallen über den traurigen stillen Sumpf von Mount Hope streckte. Ich hatte in New York im dreißigsten Stock des Metropolitangebäudes gesessen und zugesehen, wie eine Kette heraufgewunden wurde, an die sich ein Mann klammerte: aber von so etwas wie von der Gruppe von Gestalten, die zur Mittagszeit in der großen Gatun-Schleuse heraufgeleiert wurde, habe ich mir nicht träumen lassen. Ich habe in Abgründe und Kamine hinabgeschaut, jedoch noch nie in etwas so Furchtbares wie die San Miguel-Tore. Ich hatte die Wälle der alten Städte gesehen, habe mir aber nie etwas so Imposantes vorgestellt wie die Wände der Mirafloresschleuse. Ich hatte die großen Aquädukte und Triumphbogen der antiken Welt geschaut und habe doch nie an eine solche Möglichkeit wie den Zugang zu Gatun und die Pedro Miguelquelle gedacht.“

Seine gewaltigen Eindrücke hat Pennell auch hier mit gewohnter Kunst, mehr noch in Steindrucken als in Radierungen, festgehalten. Sie sind schon wieder alle vergriffen, und nur ausnahmsweise kommt etwas davon auf den Markt. Aber der Künstler spottet seiner 55 Jahre! Kaum von Panama zurück, durchreiste er — überall schaffend — Italien und Griechenland: New York und Canada stehen schon wieder auf dem Programm, und auch nach Panama zieht ihn die Arbeitsfreude nochmals hin.

Bei der Masse von Schönem, was Pennell radiert hat, ist es kaum möglich, irgend etwas besonders hervorzuheben. Nur um dem Plan und den Absichten dieses Buches



Joseph Pennell — Courtland Street Ferry

nicht ungetreu zu werden, kann ich mich dazu entschließen, fünfundzwanzig Platten namentlich anzuführen. Aber ich weiß nicht, ob ich nicht ebensogut zwanzig andere nennen könnte, die ich ebensohoch schätze.

„Toledo, Puerta Visagara", „Toledo, St. Martin's bridge" (man suche frühe Abdrücke vor der Überarbeitung zu bekommen!), „The four story house, New York", „The Flat Iron", „The unbelievable city" (wie eine Vision aus Tausendundeiner Nacht!),

,,New York, the bridges", ,,Courtland Street Ferry, New York", ,,Among the Sky Scrapers, New York", ,,Steel, Pittsburgh Nr. 3", ,,Coal, the desolation of Work, Mahoney Valley", ,,Rouen, West Front", ,,Rouen, St. Maclou", ,,Rouen, the Butter Tower", ,,Rouen, Grosse Horloge", ,,Westminster, Evening, from my window", ,,British Bulwarks, Whiskey and Tea", ,,Waterloo Works", ,,Rossetti's House, Chelsea", ,,Cannon Street Station", ,,Cumberland Terrace" (in der Architektur fast so fein wie das folgende), ,,Hampton Court, Garden front" (man muß suchen, einen Abdruck von der Platte vor der Verkleinerung zu erlangen; der malerische Gegensatz zwischen den dunklen Flecken der Bäume vorn und der in sonnige, zittrige Luft getauchten Fassade ist unübertrefflich schön!), ,,230 Strand", ,,St. Paul's from Ludgate Hill" (das Charakteristische an dem Bau, den blendend weißen Marmor im Gegensatz zu den von Ruß geschwärzten Stellen, hat der Meister mit fabelhafter Erkenntnis des künstlerischen Problems verwertet), ,,Tyburn, Marble Arch" und ,,Fleet Street". — — —

Ein entschiedener Schüler Whistlers ist der geistvolle Theodore Roussel, aber auch er wahrt dem Meister gegenüber noch immer seine Selbständigkeit. Roussel war einer der vierundzwanzig, die Einspruch erhoben, als im Juni 1888 die biedere Royal Society of British Artists auf der Suffolk Street ihren Präsidenten Whistler hinausekelte, weil er das Gewicht auf die Artists und weniger auf das British legen wollte.

In der Weise der frühen Whistlers sind eine Reihe Kaltnadelblätter ,,Pierretten", ,,Köpfchen" usw. Roussels gehalten. Der Strich ist fabelhaft leicht, und es bedingen diese Platten einen ungemein hohen Grad von Geschicklichkeit seitens des Druckers, der sie zur Geltung bringen soll; meistens war das Roussel selbst. Dann hat der Künstler prachtvolle Straßenszenen geätzt, ,,Gartentor in Chelsea", ,,Chelsea Enbankment", ,,The street", ,,Chelsea palace", ,,Cheyne Walk", — wie man sieht, sämtlich Motive aus jener Gegend Londons, die schon von alters her einen Zauber auf Künstler der Feder, des Pinsels und des Stifts ausgeübt hat. Hier versammelte schon Sir Thomas More die Großen seiner Zeit, einen Erasmus, einen Holbein um sich. In Cheyne Walk entstand dann viel später das Museum und Kaffeehaus des ,,Don Saltero", der Versammlungsort der geistigen Spitzen im 18. Jahrhundert: in dieser Straße wohnte und starb Turner und um die Ecke Carlyle. Von Neueren endlich hausten hier Rossetti, Whistler, Shannon und Ricketts.

Diese Straßenansichten Roussels sind, gegenüber der graziösen Auffassung Whistlers, vielleicht markiger, robuster zu nennen. Sie erreichen nicht ganz die Schönheit des Vorbildes, aber es ist eben ein Vorzug, daß Roussel sich nicht unbedingt dem Whist-

lerschen Stil überantwortet. Er unterbricht die Härte der Umrißlinie nicht durch kleine, quer und schräg gestellte Hachüren, sondern indem er die einzelne Linie in zwei Parallelen auflöst, die er ungleich unterbricht. Besonders gut gelingt es ihm, die markanten Linien des Baumschlags, den Effekt des Laubes festzuhalten.

Whistler hatte für seine Graphik besondere Rahmen geschaffen: Roussel ging einen Schritt weiter und hat diese Rahmen — gleich dem etwas späteren Hans Thoma — mit Bildwerken geschmückt. Sie bieten Radierungen für sich, die vom Künstler selbst hergestellt und unter seiner Leitung mittels besonderer Vorrichtung über Holzleisten gespannt worden sind. Seine „Bäume von Battersea" hat er z. B. in einem Rahmen mit dem „Mandelblüten"-Motiv ausgestellt, sein „Bildnis der Lady A. C. als Pierrot" in einem „Lilien"-Rahmen, die Ecke der „Lunastraße, Chelsea" im „Phaeton"-Rahmen, die „Chelsea-Kinder am Quai" im „Lustspiel"-Rahmen. Die Rahmen sind kleine, abgerundete Meisterwerke für sich.

Neuerdings hat Roussel — ich sage für meine Person: leider — sich dem Farbendrucke auf Kupfer gewidmet und ist Präsident der Society of Graver-Printers in Colour geworden. Die Gesellschaft beschränkt sich keineswegs auf den Tiefdruck, aber auch für ihn — und das ist wenigstens ein Gutes daran — verficht sie den Standpunkt, daß der wirkliche Farbendruck nur der Mehrplattendruck ist: die Eintamponierung überläßt sie dem Photogravürengewerbe. Roussel druckt von drei bis zu zwölf Platten:die Kaltnadel- und die Weichfirnistechnik werden von ihm besonders in Anspruch genommen, und er ist fast der einzige Künstler, dem es gelingt, mit mineralischen Farben gute Wirkungen zu erzielen.

Mag man sich schon gewundert haben, Roussel hier unter den Amerikanern zu finden, so dürfte mancher Einspruch erheben, wenn er sieht, daß ich nun auch Mortimer Menpes hierher setze, besonders wenn er weiß, wie typisch ultra-englisch dieser Künstler als Mensch ist. Aber für mich ist wesentlicher als die Nationalität nach der Geburt die Abhängigkeit von dem großen Amerikaner Whistler, und die ist bei Menpes besonders stark. Jahrelang war er einer der am engsten mit Whistler verbundenen Apostel dieses Genies, und er hat sich in ein fast sklavisches Schülerverhältnis zu ihm eingelassen, bis der Streit kam, der früher oder später fast alle Freundschaften Whistlers auseinanderriß.

Menpes hat so ziemlich alles gemacht, was zu machen ist, zuerst Reproduktionen nach Bildern anderer Meister in Schabkunst und Radierung, dann Landschaften und Genreblätter („Der gefangene Perser", „Dorothea"), Monotypien und Farbenradierungen. Man kann sich des Eindrucks nicht ganz erwehren, daß er an alles herantritt, was einen



Mortimer Menpes Bildnis von Watts

guten finanziellen Erfolg verspricht, zieht er doch auch Tomaten für den Londoner Frühmarkt und hat ein merkantiles, photomechanisches Vierfarbendruckgeschäft gegründet und geleitet, als vor etwa zehn Jahren der Vierfarbendruck in Europa aufkam. Der Burenkrieg führte ihn nach Südafrika, der Durbar nach Indien: Amerika nahm er auf dem Wege mit, sowie Venedig und ähnliche Tummelplätze künstlerischer Tätigkeit. Seine Haupternte bestand hierbei in Farbenskizzen, die er als Vorlagen für die Bilder in einer Reihe der bekannten Blackschen 20 Mark-Bücher verwendete: daneben hat er immer radiert. Der Amerikaner sagt: ,,I pick up what I can''; nach dem Grundsatz scheint Menpes gehandelt zu haben.

Er hat wohl etwas von dem unselbständigen Geist in sich, der das Neue gern im neuen Stoff findet. So fuhr er, nachdem ihm Europa schon zu ,,abgeguckt'' war, auch einmal nach Japan und Indien. Zunächst brachte er Schätze von dort nach London, mit denen er sein Haus, nahe Sloane Square, in märchenhafter Weise ausstattete. Wegen



Mortimer Menpes — Bei Helbigs in Dresden

der aquarellierten und in Öl gemalten Ausbeute dieser Reise hat ihn George Moore recht unglimpflich behandelt. Unter Menpes' orientalischen Radierungen befindet sich immerhin manches recht hübsche Blatt. Am besten gelungen sind ihm die Kaltnadelradierungen kleiner „japanischer Mädchen" und „Mädchenköpfe". Die Beleuchtung ist einfach, der Blick für das Charakteristische und die Zeichnung sind lobenswert.

Was den Vortrag anbelangt, ist Menpes in diesen Blättern ein unbedingter Whistlerianer. Da ist das Whistlersche Papier, die Whistlersche Art, die Bezeichnung anzubringen, und der gelbliche Ton: beim ersten Anblick könnte man oft glauben, eine Arbeit des Meisters vor sich zu haben. Im allgemeinen besitzt Menpes aber nicht das wunderbare Kompositionsgefühl Whistlers, die Art und Weise, wie eine Darstellung der Größe der Platte anzupassen ist. Gelegentlich läßt er in japanischen Straßenszenen unter und über dem Bild zuviel Fläche leer: man gewinnt den unangenehmen Eindruck daraus, daß der Künstler mit der Arbeit unzufrieden gewesen sein muß und sie deshalb nicht vollendete. Es gehört ein feiner Geschmack dazu, das richtige zu treffen, so daß das

Bild weder wie ein Eiland auf großem Meer schwimmt, noch die Plattengrenzen zu sprengen droht. Dann ist vieles in der Linienführung planlos, und wenn auch vielleicht unbegründet, kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, daß vieles nach Photographie geschaffen worden ist. Die Auffassung, die Komposition und die Lichtverteilung wirken photographisch. Das ethnographische und kulturgeschichtliche Interesse spielt namentlich bei den außereuropäischen Platten eine beträchtliche Rolle.

Wertvoll und gut sind Menpes' Whistlerbildnisse; er hat mindestens sieben geschaffen. Von begehrenswerten Platten führe ich weiter an: „Young Japan", „Geisha Girls", „Bildnis des Malers Watts", „Bretonischer Bauer", „Indischer Standartenträger", „Irisgarten in Tokio", „Der Hafen von Hongkong" (mit vielem liebevoll behandeltem Detail; gestochen wäre die Platte wohl noch wirksamer geworden), „Sizilien", „Auf dem Gelben Flusse", „Im Teehaus, Shanghai", „Neun Chinesenköpfe", „Japanisches Baby", „Stiller Kanal in Shanghai".

Vor einem halbdutzend Jahren kam Menpes nach Dresden, um Kopien des Zinsgroschen und der Sixtina herzustellen, die er als Vorlagen für große Vierfarbendrucke seiner Anstalt benötigte. Er hat bei der Gelegenheit sechs Veduten von Dresden radiert, auf die ich aufmerksam mache, weil es merkwürdigerweise so wenig Radierungen aus dieser malerischen Stadt gibt. Von Whistler hat sich Menpes in diesen Arbeiten, wie schon bei manchen der eben genannten, ziemlich frei gemacht. Eins haben sie aber mit Whistlers Ansichten gemein, nämlich daß sie nicht besonders charakteristische Städtebilder abgeben. Das spezifische Dresden erkennt man nicht gleich in ihnen. Aber sonst sind sie zum Teil sehr schöne, wirkungsvolle Radierungen von Straßenbildern und als Umsetzung der Natur in ein Linienspiel sehr ansprechend. — —

Als Whistler in Venedig weilte, hatte er bald eine Schar von Satelliten um sich versammelt, größtenteils amerikanische Künstler. Auf einen darunter will ich an dieser Stelle zurückkommen, auf Frank Duvenek.

Duvenek, 14 Jahre jünger als Whistler, hatte sich ganz gefangen nehmen lassen: dafür spricht eine merkwürdige Begebenheit. Zur Ausstellung der Painter-Etchers im Frühjahr 1881 hatte Duvenek einige venezianische Radierungen eingeschickt. Am 17. März gingen Seymour Haden, Legros und Hamilton auf die Bondstr. zum Lokal der Fine Art Society, um sie mit Whistlers Platten zu vergleichen, weil sie den Verdacht geschöpft hatten, Duvenek sei ein fingierter Name, und die Radierungen rührten von Whistler selbst her, der sie aufs Eis führen wollte. Die Wahrheit kam sehr bald ans Licht, aber nicht ehe es Whistler gelungen war, eine seiner unangenehmsten Preß-



George C. Aid Venedig

skandale einzufädeln. Duveneks „Upright Lido" und „Oblong Lido" sind beide Spiegelbildwiedergaben, gerade wie Whistlers eigene Blätter, und beide vortrefflich, wenngleich das Gefüge bedeutend fester, ungelenkiger als das Whistlersche ist. Auf dem ersten Blatt ermangelt die Boden-Behandlung des Geistes, und vor allem die Figuren, obwohl in der Bewegung ebenso lebhaft wie diejenigen Whistlers, sind viel zu sehr durchgeführt. Sehr gut ist ferner noch das Blatt mit dem „Dampfer vor der Piazzetta", etwas weniger gelungen der „Holzsteg" (in Chioggia?), auf dem sinnloses Gekritzel und eine härtere, leblosere Zeichnung stören. Andere Blätter heißen die „Seufzerbrücke", „Die Riva nach dem Dogenpalast zu", „Blick auf die Schiffahrt von der Riva aus", die „Riva nach der Caserna zu" und „Desdemonas Haus". In der Bacher Versteigerung wurden insgesamt zwölf venezianische Radierungen Duveneks verkauft; andere Blätter seiner Hand sind mir nicht bekannt.

Im Fahrwasser Duveneks und in zweiter Linie Whistlers segelt auch G. C. Aid, dessen Blätter vor einigen Jahren auf dem europäischen Markt auftauchten. Daß man sie jetzt nicht mehr so viel sieht, ist möglicherweise die Folge des Umstandes, daß ihm nicht das Glück widerfuhr, von irgendeiner importanten Seite lanciert zu werden. Die



George C. Aid Kanal, Rotterdam

Gazette des Beaux-arts hat Frank Laing in die Hand genommen, das Studio z. B. Mc. Bey, und sie sind Aktualitäten für unsere Sammler geworden. Aid, der mir mindestens so gut vorkommt, wie ein Dutzend andere, deren Werke geschätzt werden, hat keine Stütze gefunden. Man sieht wieder, wie wichtig die Rolle des Vermittlers ist.

In „Darro-Granado“ erfreut uns die feine feste Linie, die auch in ihrer Breite, ihrer Körperhaftigkeit zusagt und eine eigene Seele hat. Etwas schlichter ist die „Alhambra from Generalife“ und der hart an die Grenze einer zu gedehnten Behandlung streifende „Guadalquivir bei Triana“. Unter Aids venezianischen Blättern ist das schönste eine „Ansicht der Stadt von der Lagune“ aus, ganz nebelig-verschwommen, zart geätzt und die Wirkung ohne Zuhilfenahme des Tones, nur durch die Variationen in der Linie erzielt. Ebenso schön fast ist „Evening Venice“, und daran reihen sich „Sa. Maria della Salute“, „San Gregorio“ und „The Balcony, Venice“, sehr hübsch, freilich nicht mit Whistlers gleichnamiger Platte auf eine Stufe zu stellen. Unter Aids ausgezeichneten Arbeiten wären noch einige holländische Motive anzuführen: „Mühlen bei Mecheln“, der ganz vorzügliche „Kanal, Rotterdam“: in Paris schuf er ein prächtiges „Nachtstück mit der Notre-Dame“.

Zu den vielleicht nicht ganz in erster Reihe stehenden, aber immer noch begehrenswerten Arbeiten rechne ich „Pont Neuf, Paris“, von unten gesehen, „Voorstraethaven, Dordrecht“, „Gate of Justice, Alhambra“, „Washington Irving's rooms, Alhambra“, den „Großen Kanal in Venedig“ und den „Ponte Vecchio in Florenz“. — —



Donald S. Mc. Laughlan — Tivoli

Drei der amerikanischen Künstler, die die Unterstützung der europäischen Kritik in hohem Maße erhielten, und die infolgedessen hoch im Kurs stehen, sind Donald Shaw Mc. Laughlan, Herman Webster und Lester Hornby, von denen Mc. Laughlan gewiß alles Lob, das man ihm nur erteilen kann, im höchsten Grade verdient.

Er besitzt eine ganz eigenartige Manier, mittels der blanken Linie ohne Schatten die Plastizität der Formen herauszuarbeiten, so daß seine Landschaften oft etwas Monumentales, Reliefartiges gewinnen. Die große Radierung „Lauterbrunnen" vom Jahre 1908 könnte man neben die besten Hirschvogels und Lautensacks stellen. Ähnlich im Charakter ist „Tivoli mit dem Rundtempel", mit einem wundervollen Ausgleich zwischen der Neigung zu liebevollem Detailausbau und dem Hang zur Großzügigkeit in der Zeichnung; ferner „Die Zypressen", „Lynton" in der plastischen Abrundung ebenso fein, aber im Motiv weniger interessant, „Blick auf Bologna", kleiner und anspruchsloser



Donald S. Mc. Laughlan Zypressenhain

aber nicht weniger überlegt, und ,,San Luca delle Collini'', in der Wahl des Naturausschnitts ganz besonders ansprechend.

Das sind alles höchst eigenartige und ganz vortreffliche Arbeiten. Von allererster Güte sind aber auch noch manche weitere Arbeiten Mc. Laughlans, wenn sie auch nicht eine so stark persönliche Note haben wie die genannten; z. B. ,,Dark Canal, Venice'', ,,Morning, Venice'', ,,Market, Venice'' ohne Himmel — man kann das getrost neben irgend einen Cameron halten! — ,,Ponte Ticino, Pavia'', mit seiner schönen Liniensprache, ,,Gebäude am Arno, Florenz'', mit einem prachtvollen, fleckigen Sonnenspiel auf den Häusern und dessen Widerschein im Wasser, ,,Der Hafen, Boulogne sur mer'' und ,,Fischerboote, ebenda'' — diese beiden etwa im Sinne von Whistlers Black Lion Wharf, aber durchaus keine Nachahmungen; die Figuren sind sogar besser und der Ausschnitt überlegter. Durch solche Vergleiche, hier wie an anderer Stelle, versuche ich überhaupt nicht, Abhängigkeiten festzustellen, sondern nur den Leser, der das Blatt nicht vor Augen hat, in dessen geistige Atmosphäre zu versetzen.

Weiter nenne ich: ,,Quai, Hotel de Ville Paris'', ,,Quai des Grands Augustins, Paris'', dieses letztere mit etwas zuviel Naturdetail. Die Architektur liegt nicht weit genug im Bild zurück, um diese ,,volle'' Behandlung zu gestatten; im übrigen trifft das nur die Wahl des Motivs, die Arbeit selbst ist vorzüglich. Wie alle Mc. Laughlans druckt sich das Blatt brillant und ist von leuchtender Farbigkeit. ,,Sketch of Horses'', ,,The builders'',



Donald S. Mc. Laughlan Lungarno

ein Karren, von dem Rüstbretter abgeladen werden; ,,Pont neuf, Paris", ,,St. Sulpice, ebenda", die ,,Certosa, Florenz", ,,Before St. Pauls, London", ,,A Song from Venice" (Kanaleingang mit Brücke bei San Geremia), die ,,Seufzerbrücke", ,,Venetian Noontide", ,,Leaves of Asolo", ,,Ruelle des Halles, Vannes", ,,Landschaft in der Bretagne", ,,Der Uhrturm in Venedig".

Alles das ist so gut, wie es die Nadel überhaupt hergibt, und natürlich nur ein Teil von des Künstlers Oeuvre; man sieht aber schon aus diesen Titeln, daß er sich einer ungewöhnlichen Vielseitigkeit der Motive befleißigt.

Mc. Laughlan stammt aus Boston, und er verrät die Freude des Bewohners der hypermodernen, etwas poesielosen Neuen Welt an den malerischen Winkeln in der Alten. Seit Meryon hat keiner wie er das immer mehr schwindende Paris in Radierungen festzuhalten gesucht. In Toskana, der Campagna, in der Bretagne, in der Schweiz und

Südengland dehnte er seine Streifzüge aus, um in dem zu schwelgen, was seine Heimat ihm gar nicht bieten konnte.

Mc. Laughlan hat bis vor kurzem überhaupt keine Technik außer der Hartgrundätzung gepflegt, weder Aquatinta noch Weichgrund, und auch auf die Kalte Nadel scheint er erst ganz neuerdings zugekommen zu sein. Er druckt alles selbst in kleiner Auflage und läßt seine Platten nie verstählen. Als Drucker ist er so anerkannt, daß die französische Regierung ihm ihre alten Chalkographie-Rembrandt-Platten für eine kleine Neudruckauflage anvertraute.

Entschieden weniger Persönlichkeit trägt Hermann Webster zur Schau. In New York geboren, in Chicago als Kaufmann tätig, kam er zu Anfang des Jahrhunderts an die Académie Julian unter J. P. Laurens. Ein Stilleben seiner Hand gelangte schon 1905 in den Salon, zugleich aber drei Radierungen, die er nur mit Hilfe einiger Meryons als Vorbild geschaffen hatte, die aber so entschieden wirkungsvoll und erfolgreich waren, daß er sich danach zunächst ganz der Ätzkunst widmete. Er fand bald einen begeisterten Apostel in Martin Hardie und nimmt infolgedessen jetzt vielleicht eine etwas zu ausgezeichnete Stellung ein.

Mir erscheinen seine frühesten Arbeiten wie „Alte Häuser in Rouen", „Les Blanchisseuses, Pont de L'Arche, Normandie", „St. Ouen, Rouen", „Toledo", die interessantesten zu sein, obwohl in ihnen die „Rue des mauvais Garçons" unverkennbar spukt. „Notre Dame des Andelys" ist ganz Hedley Fitton, „St. Sernin, Toulouse", in sklavischer Weise Cameron. Dann aber gewöhnte er sich eine etwas trockne, nüchterne Manier der topographischen Radierung an, mit einem zu langen Strich, wenn ich so sagen darf, und einer zu gleichmäßig durchgearbeiteten Bildfläche. Der Sinn für den Wert des Papierweißes ist ihm abhanden gekommen. Von der Kunst des Auslassens weiß er kaum mehr etwas, und er verfällt seinem Vorwurf gegenüber zu leicht in die Rolle des Chronisten.

Das fing schon an mit „La rue Haute, Ponte de l'Arche", der „Alte Buttermarkt, Brügge", „La rue Grenier sur l'eau, Paris". (Eine rühmliche Ausnahme macht „Sur le Quai Montebello, Paris", das begehrenswerteste von Websters frühen Blättern.) Darauf folgen die Frankfurter Blätter und einige neue Pariser, die entschieden schwächer sind. Unter den Frankfurter Radierungen mag man sich noch am ehesten „Alter Hof in Sachsenhausen", die „Dreikönigsgasse", die „Alte Mainbrücke" und den „Langen Franz" zulegen, aber auch diese zwei letztgenannten weisen eine prosaische, spröde Wiedergabe der Architektur auf, und das Spiel des Lichtes ist nur photographisch erfaßt.

Ganz neuerdings hat sich Webster aber der reinen Landschaft zugewendet und da

treten uns solche Proben wie „La route des Louviers" sehr vielversprechend entgegen. Die Leichtigkeit und Pikanz der Behandlung, die ihm bei den Städtebildern abhanden gekommen ist, scheint er hier wieder gefunden zu haben. Wenn er sich also nicht von merkantilen Interessen gefangen nehmen läßt, so haben wir wahrscheinlich auf diesem neuen Gebiet Schönes von ihm zu erwarten.



Hermann Webster Straße in Frankfurt a. M.

Lester Hornby kennzeichnet man vielleicht am besten, wenn man einen parlamentarischen terminus technicus gebraucht und ihn als „Wilden" in der Radierung bezeichnet. Wenn ich mich nicht täusche, steht er eigentlich noch merklich in den Anfängen, und die Londoner Kreise haben ihm seinen Ruhm etwas diskontiert. Hornby, auch aus Boston gebürtig, befindet sich ja auch kaum ein halbes Jahrzehnt in Europa, vornehmlich Paris, und seine Radierertätigkeit fällt mit diesem Aufenthalt zusammen. „Alte Läden auf dem Boulevard Vaugirard", „Café du rond point", „Marchande de fleurs" stehen stark im Banne des Whistlerschen Spätstils. In dem Blatt „Passage Arabe, Tunis", in „Old Toledo", „Regentag am Pont Neuf", „Abend nach dem Maskenball" geht Hornby aber plötzlich ganz anderen Idealen nach, einer Flächen- und Stimmungskunst, zu der er die Weichgrundradierung und die Aquatinta benötigt. „La jardinière, Matin", „Carrefour de la Croix-rouge", „Markttag auf dem Boulevard E. Quinet" verraten den leichten, pariserischen Anschlag, wie ihn etwa Raffaëli hat. Im „Jardin du Palais Royal" steckt etwas Pennell, und in „Abend in der Rue Sabot", sowie „Passage de la petite boucherie" viel von Websters trockener Gewissenhaftigkeit. Man sieht, daß es bei Hornby noch viel hin und her gibt. Wiederum meine ich nicht, außer bei Whistler, daß er geradezu in Nachahmung verfallen sei. Aber er scheint noch auf der Suche nach einer eigenen Note zu sein. Am interessantesten finde ich Blätter wie „La fêté à Pantin" und „Markttag, St. Médard", weil darin, beson-

ders im ersteren, bei der Figurenzeichnung Weisen angestimmt werden, die uns an einige unserer deutschen Künstler, A. Schinnerer, G. Lebrecht, erinnern.

Ein ganz vorzüglicher amerikanischer Radierer, der aber nicht recht eigentlich bis zu uns vorgedrungen ist, obwohl seine sämtlichen Platten europäische Motive zeigen, ist Ernest D. Roth. Der Geburt nach ein Stuttgarter, ist er seit seinem fünften Jahre in Amerika zu Hause und jetzt vierunddreißig Jahre alt: bis zu seinem dreißigsten hatte er etwas über sechzig Platten geschaffen. Das meiste davon behandelt zwei der klassischen Stätten der Radierung, Florenz und Venedig. Es gibt dann noch eine Konstantinopeler Reihe und ein paar Platten mit deutschen Motiven von ihm.

Der echte Geist der Radierung, der Zauber einer feinen Umsetzung der Natur in die Liniensprache der Nadel, weht uns aus seinen Arbeiten entgegen. Wie seine Motive ganz genau, auch den Titeln nach, diejenigen Whistlers, Goffs, Mc. Laughlans sind, so fügen seine Taten vielleicht keine neuen Momente den Leistungen jener Meister hinzu: eine starke Persönlichkeit hat sich bis jetzt noch nicht in Roth offenbart. Aber man muß nicht immer bereit sein, nur das Eigenwillige zu schätzen. Wenn eine Sache an und für sich schön geschaffen worden ist, braucht es uns doch nicht zu stören, daß ein anderer sie ebensogut, vielleicht auch ähnlich kann. Wenn wir ehrlich sein wollen, so müssen wir eingestehen, daß ein großer Teil der Kunst nicht Schaffen im höchsten Sinne ist, sondern nur ein Abwandeln bereits gegebener Tatsachen. So dürfen wir getrost an einen großen Teil des Genusses an der bildenden Kunst herantreten, wie wir an die sonstigen reproduktiven Künste treten. Wie wir keinen Sänger verurteilen, weil wir das gleiche Lied schon ebenso schön von einem anderen gehört haben, keinen Pianisten, weil wir dasselbe Konzert von einem Kollegen ebenso gut spielen hörten — im Gegenteil, wir preisen sie oft, wenn sie alle miteinander das eigene Ich möglichst bescheiden hinter Beethoven, Schubert, Liszt zurücktreten lassen — so wollen wir auch nicht bei jedem Kunstwerk uns die Freude durch die Erinnerung trüben, daß wir es anderwärts vielleicht einmal ähnlich gesehen haben.

Roth liebt ein festes Gefüge, er komponiert nicht, sondern zieht es vor, seinen großen Respekt vor der Einzelheit der Natur zur Schau zu legen. Hierbei ist er aber durchaus nicht kleinlich in seiner Zeichnung und in seiner Radiertechnik biegsam und graziös. Er hat zunächst nur geätzt und trägt die Säure mit dem Pinsel auf, ätzt also nicht im Bad, wodurch seine Platten einen Reichtum an Farbenwerten gewinnen. Besonders aufgefallen sind mir „Grim Florence“ (die Häuser am Arno), der „Ponte Vecchio am Morgen“, ebenda, „Das Tor“, ein Venezianisches Motiv, und das Venezianer „Ghetto“.

Ganz Amerikaner ist Cadwallader Washburn geblieben, insofern er seine Vorwürfe innerhalb des Landes wählte. Abgesehen davon läßt er sich spielend in die große Schar der englischen Meister der Nadel einreihen; ihr Stilgefühl ist das seine. Die entzückenden Kaltnadellandschaften aus Maine, seinem Heimatstaat, könnten beim ersten Blick für Seymour Hadens der mittleren Zeit passieren. Seiner verzüglichen Architekturen aus Mexiko brauchte sich Pennell sicht zu schämen. Die wunderbaren Kirchenbauten dieses Landes bieten allerdings eine Fülle von hervorragend interessanten Motiven für die Nadel. Washburns ,,Templo Parroquial, Taxico" und ,,Sagrario Metropolitano, Mexico", ,,Cattedrale, Pueblo", ,,Cattedrale Leon" zieren jede Sammlung. Er hat auch mit der Kaltnadel viele Köpfe des mexikanischen Volkstypus festgehalten.

Mit zwei Amerikanern will ich das Kapitel schließen, die sich ganz vom Mutterlande losgesagt haben, und alles was sie können in Europa lernten, alles was sie leisteten, auch dort geschaffen haben.

Sion L. Wenban ist in Cincinnati geboren, aber eigentlich Clevelander Kind, in jener Stadt also aufgewachsen, die innerhalb der letzten 25 Jahre die einstige Metropole des Westens, die ,,Queen City" an Einwohnerzahl überflügelt hat. Er war drüben besserer Photograph, und das ,,besserer" drückte sich darin aus, daß er nach photographischen Aufnahmen lebensgroße Kreidebildnisse schuf, eine Spezialität, für die der Westen und die Mittelstaaten Amerikas bis zu Anfang der 90er Jahre außerordentlich viel Geld übrig hatten. Dabei kam die künstlerische Ader des jungen Mannes mit dem alttestamentarischen Vornamen zum Durchbruch. Er sparte sich Geld zusammen, um in Europa dem höheren Beruf zuzusteuern.

Wie er gerade auf München verfallen ist, weiß ich nicht. Wahrscheinlich haben ihn Landsleute hingelockt. Damals gab es mit Carl Marr, F. Schwill, Orrin Peck, F. Millet, Frank Currier und anderen eine lebhafte amerikanische Kolonie in München, mit ihrem Mittelpunkt in dem alten Restaurant ,,Zur Blüte" nahe dem oberen Ende der Barerstraße. Seit dem Jahre 1890 ist das alles verschwunden, umgebaut, geregelt, nivelliert, verflacht und verlangweilt; wie das ganze München jene Bohème-Poesie, die es noch bis zum Schluß der achtziger Jahre besaß, verloren hat. An Frank Currier hat sich Wenban besonders angeschlossen, solange jener in München blieb, und er verdankt ihm viel. Trotzdem sollte er aber hier nur eine Künstlermisere antreten, wie sie im Buch steht. Ohne auch nur genug Mittel für sein eigenes Fortkommen zu haben, heiratete er früh. Das Talent, das in Cleveland Großes versprach, fiel natürlich in München nicht

auf, und vor allem besaß der Künstler selbst zuviel Selbsterkenntnis. Sie äußerte sich seinen eigenen Arbeiten gegenüber in einer Kritik, die ihn geradezu lähmte.

Mit Mut und wahrer Hingebung hat Wenban gekämpft: erst ganz zuletzt, als er sein Leben kurz nach Vollendung seines 49. Jahres, am 20. April 1897, in München beschloß, ging es ihm, dank dem Eingreifen einiger Münchener Künstler wie Toni Stadler und Eugen Kirchner, etwas besser: aber es war schon zu spät.

Auf die Radierung ist Wenban zurückgekommen, zum großen Teil wohl aus ökonomischen Rücksichten. Er hatte sicherlich Begabung hierfür, und die stetige Beschäftigung mit der Kunst der Linie hat sein Talent entschieden entfaltet. Wenban hat, wie manch anderer Autodidakt, sich in vielerlei Techniken versucht. In der Hauptsache blieb er mit vollem Bewußtsein und nach reiflicher Überlegung der schlichten Hartgrundlinie treu. Gut lag ihm eigentlich nur die allereinfachste, intim aufgefaßte Landschaft. Für die Staffage fehlte es ihm an Zeichenkunst und an Neigung. Im Städtebild hat er sich auch versucht, wohl aber mehr in der halbeingestandenen Absicht, damit einen Abnehmerkreis zu gewinnen, als aus heller Begeisterung.

Die Wichtigkeit des Werkes Wenbans besteht hauptsächlich darin, daß dieser geborene Amerikaner einer der Pioniere der ernsthaften deutschen Landschaftsradierung ist. Zu seiner Zeit, also vom Jahre 1883 an, gab es kaum einen Künstler, der die Originalradierung in dem Sinne ernst nahm wie er. Die Raabschule lebte von der Reproduktion, und auch Halm war damals in der Hauptsache noch Reproduzent, was er bis zum heutigen Tag nicht ganz aufgegeben hat. Andere bedeutende Meister radierten nur sporadisch. Wenban hat nur Originalradierungen geschaffen, und er kennt nur eine Kunst der Kunst wegen. Keine wildromantischen Gegenden, keine sentimental-theatralischen Szenerien, nichts, was das berüchtigte „Gemüt" des Laien anspricht, findet man bei ihm vor. Sein Blatt interessiert nur als Linienkonvention, nicht als Motiv, nur als Probe eines Versuchs, die Technik in den Dienst der Naturstilisierung zu stellen, nicht als Assoziation, Reminiszenz oder in irgendeiner sonstigen realistischen Anwendung.

Freilich ist er kein Genie gewesen, und seine Konvention der Linie stellt keinen Einfall dar, der sich mit Whistler, Haden, Meryon usw. vergleichen läßt. Es läßt sich nicht leugnen, daß er an der Federzeichnung und an der Photographie stets bis zu einem gewissen Grade hängen geblieben ist. Hätte er in günstigerer Umgebung gelebt, so wäre vielleicht etwas Großes aus ihm geworden: er besaß die Vorbedingungen dazu. Aber es fehlte das Ereignis, das ihn aus der Spur, in der er sich eingefahren, herausriß. Man möchte sagen, es fehlte das große Vorbild, das ihn mit einem Schlag belehrt hätte, wie

man viel besser und schneller zu dem Ziel gelangt, zu dem er selbst aus sich heraus den Weg eben doch nicht finden konnte. Und so arbeitete er rastlos und mühevoll an sich herum mit nur einem dreiviertel Erfolg. Es fehlte ihm die Grazie und die Klarheit der Engländer: er hat auch nicht die Wucht und die Kraft der größten Franzosen.

Will man sich mit einem Schlagwort begnügen, so wird man sagen, Wenbans Landschaftskunst erinnere im großen ganzen an die Peter Halms oder Meyer-Basels. Manches geht nicht über die Sachen der Zeit, als Preller noch lebte, hinaus.

Wie der eben jetzt herausgegebene Katalog* seiner Platten zeigt, hat er deren 371 geschaffen. Über die Hälfte davon sind aber nur reine Versuchsarbeiten gewesen, von denen es nur ein paar oder gar nur je einen Druck gibt. Für den Markt kommt er nicht mit viel mehr als etwa 80 bis 100 Arbeiten in Frage.

Um einiges hervorzuheben, nenne ich: „Winter in Schleißheim" (W. 34), „Die großen Eichen im Schnee" (W. 281), „Die kleine Flachlandschaft mit dem Kanal, Schleißheim" (W. 360), „Die Dorfstraße" (W. 82), „Flachlandschaft mit fünf Pappeln" (W. 83), „Hügelige Landschaft mit Kirchlein" (W. 140), „Die pappelbesetzte Landstraße" (W. 311), „Der Feldweg mit den drei Bäumen" (W. 319), „Rastende Mädchen" (W. 299), „Blick auf den Starnberger See" (W. 299), „Schilfiger Weiher" (W. 324) und der ganz in Gleichen-Rußwurms Manier gehaltene „Baumbesetzte Kanal" (W. 359). Dann kommen noch die Münchener Topographien „Blick auf den Münchener Zentralbahnhof" (W. 185), „Der Karlsplatz" (W. 192, dritte Fassung und sechste Fassung W. 195), „Sendlinger Tor" (W. 199), „Pferderennen, Oktoberfest" mit nicht ungeschickt behandelter Volksmenge (W. 231), und die anderen Blätter vom „Münchener Oktoberfest", besonders die Nummern zwei und drei. — —

Mary Cassatt ist in Pittsburgh geboren, hat die Kunstakademie in Philadelphia besucht und ist in Paris an Degas zur großen Künstlerin geworden. Ihre Malereien werden sehr hoch geschätzt. Für sie und für ihre Radierungen kennt sie beinahe nur das eine Thema, das bei ihr, einer Unverheirateten, uns unerwartet kommt — die Mutterliebe. Niemand hat reizvollere Idyllen, schönere Epopäen auf das Verhältnis des ganz jungen Kindes zu seiner Mutter gesungen, als diese Amerikanerin, die nur Pariser Modelle vor Augen hatte. Mit einer unnachahmlichen Intimität gibt sie diese Säuglinge und Kindchen wieder, so wahr, so unbelauscht, so absichtslos dargestellt, daß man fast glaubt, wenn man vor ihren Bildern steht, vordem habe man überhaupt noch keine Kinder in der Kunst erlebt. Es ist keine Sentimentalität, keine Pose, nichts Bewußtes, nicht der

* O. Weigmann; J. L. Wenban, Kritisches Verzeichnis usw. Leipzig gr. 8°. 1913



Mary Cassatt Mutter und Kind

Hauch von einer Lüge in diesen Werken: weder in den kleinen Wesen, noch in den Müttern, die sie halten oder tragen.

Alles Schöne, was man von ihren Gemälden sagen kann, muß man bei Frl. Cassatts Kaltnadelradierungen wiederholen. Sie schränkt sich ein in ihrem Linienaufwand fast bis zur Grenze des Möglichen, und es macht uns einfach sprachlos, welche unglaubliche Kraft und Unmittelbarkeit des Ausdrucks sie bei diesen wenigen Strichen bezwingt! Zu einer solchen fabelhaften Lebendigkeit gehört eine erlesene Meisterschaft der Zeichnung. Frl. Cassatt arbeitet unmittelbar aufs Kupfer, ohne vorherige Studien, ohne Korrekturen und Retuschen. Wie andere mit der Kreide, mit dem Bleistift arbeiten, so vermag diese sichere Hand gleich die Radiernadel zu führen! Die Radierungstätigkeit bildete für sie eine Schule des Zeichnens. Gelegentlich hat sie sich auch der geätzten Linie und des Weichgrundes bedient. Damit die Bäume unserer Begeisterung nicht in den Himmel wachsen, haben wir auch Farbentiefdrucke (zum Teil mit Hilfe einer Art Monotypie hergestellt) von ihr aufzuführen, und darunter einige großformatige, mißlungene.

Ihre erste veröffentlichte Kaltnadelarbeit stammt aus dem Jahre 1890 und stellt zwei kleine Mädchen, an einem Tisch lesend, dar. Dann kam eine Folge von zwölf Blatt, heute fast unauffindbar: vielfach Mutter- und Kind-Bilder. Es folgten viele Einzelblätter bis zum heutigen Tage. 1891/92 erschien bei Durand Ruel eine Serie von zehn Blatt in nur ebensovielen Exemplaren, Farbenradierungen, die Platten etwa 35:25 cm

groß. Die Titel lauteten: „Kinderbad", „Die Lampe", „In der Tram", „Bei der Toilette", „Der Kuß", „Nacktes Baby", „Auf Besuch", „Frau beim Kämmen", „Die Schüssel" und „Das Banjo".

Gelegentlich hat Frl. Cassatt auch ältere Mädchen und völlig Erwachsene radiert: davon steht manche Figur in einem Interieur, einer Theaterloge („Frl. Mallarmé"), am Tisch („Mutter und Schwester der Künstlerin"), vor dem Spiegel („Mädchen, sich die Haare kämmend"). Die Hauptsache bleiben aber die Kinder und Mutter- und Kind-Gruppen, bei denen meist die Figuren kaum angegeben, alles Gewicht auf die Köpfe gelegt wird, um die Ausdrucksmöglichkeiten der Gesichter besser zu verwerten. Titel kann man kaum angeben. Es ist aber nicht nötig, denn man kann dem Sammler zu jedem Blatt dieser Künstlerin raten. Außer einigen Farbendrucken habe ich nichts von ihr gesehen, was ich nicht gern selbst geschaffen haben würde, wenn ich Künstler wäre.



Mary Cassatt — Junge sitzende Frau



Félicien Rops — Der Skandal

DIE NIEDERLANDE

BELGIEN

Der große Name in der Radierung Belgiens während der Periode, die uns angeht, ist Félicien Rops, nun auch schon fünfzehn Jahre tot!

Wenn auch nicht sieben Städte, wie um Homer, so streiten sich doch mehrere Länder um die Ehre, diesen Genius zu den ihren zählen zu können. Daß seine Ahnen aus Ungarn stammen, steht ziemlich fest. Dagegen rechnet ihn eine Partei immer noch zu den Wallonen, während eine andere ihn bestimmt für die Flamen in Anspruch nimmt. Schließlich gehört er, wenigstens zur Hälfte, geistig genommen, zu Paris.

Noch vor zwanzig Jahren war dieser Meister eine ziemlich unbekannte Größe, d. h. wenige Leute schrieben über ihn, und diese wenigen standen selbst, bei den Leuten der guten Sitte, nicht im besten Ruf. Sie kannten und verehrten Rops' große Künstlerschaft; die Masse, soweit sie überhaupt etwas von Rops wußte, wußte nur, daß er Blätter von einer bis dahin ziemlich unerhörten Unanständigkeit geschaffen hatte.

Heute ist Rops ein Gemeinplatz, wie Goya ebenfalls zu einem geworden ist, der ja auch vor 1895 einem nur sehr kleinen Kreis bekannt war. Der Meister selbst lebte in-

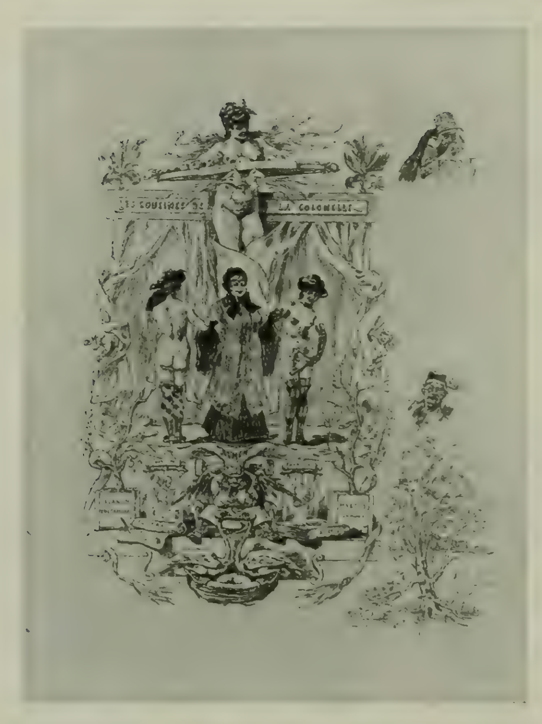
mitten einer Generation, die prüde war, bis zu einem Grade, wie wir es gegenwärtig lange nicht mehr sind. Was unsere Väter und besonders unsere Tanten empfindlich schokierte, berührt uns heute kaum mehr. Sodann haben wir erkannt, daß der erotische Rops nicht der ganze, vielleicht nicht einmal der wichtigste Rops ist. Dies stimmt besonders, wenn wir die rein künstlerische getrennt von der kulturell-philosophischen Seite betrachten.



Félicien Rops — Die Absynthtrinkerin (L'absinthe)

Es gibt eine Anzahl Ropsblätter, bei denen, wie Meier-Graefe einmal sagte, selbst das Papier vor Scham rot wird: — wer sie kennt, wird die Pointe des Witzes verstehen. Aber wenn man sie betrachtet, so wird man finden, daß deren Erotik gewiß nichts Verführerisches, vielmehr etwas Entsetzliches, Nihilistisches an sich hat: sie können kaum einmal zur unlautersten Freude anregen, rein als Stoff genommen. Wenn ich vor der Erotik von Rops stehe, muß ich immer an das kriminalistische Rätsel des schließenden 19. Jahrhunderts, „Jack, the ripper", denken. Man glaubt wohl allgemein, daß dieser Mörder ein Mensch war, der sich auf furchtbare Weise für auf der Insel der Cythere eingetauschtes Leiden rächte. Wenn Rops scheinbar lüstern wird, so blickt das mephistophelische Grinsen durch sein Lockmittel mit grausiger Deutlichkeit durch, das im voraus eine zynische Freude an dem Leiden des etwa Verführten verrät. Jedes Blatt dieser Art eigentlich ist ein Memento mori, ein abschreckendes Beispiel. Der beißende Satiriker wirft ein schonungsloses, verzerrendes und entstellendes Licht auf die Liebe der Geschlechter zueinander: er spricht ihr wahrlich nicht das Wort.

Mich mit diesen Blättern an dieser Stelle näher zu befassen, kann nicht meines Amtes



Félicien Rops Titel zu „Les cousines de la Colonelle“

sein. Ich verweise auf die Verzeichnisse von Ramiro und Mascha*, welch letzteres ja sowieso den Sammlern ganz unentbehrlich ist. Die gleiche pessimistische Stimmung waltet ferner ob in zahlreichen Blättern, die, wie z. B. „L'absinthe“ (M. 362), „Puberté“ (M. 745), „Der Tod als Sämann“, „Mme. Hammelette“ (M. 948), „Mors siphilitica“ (M. 568) usw. nicht prima facie, sondern nur durch die Überschriften, und die zugrundeliegenden Gedankenassoziationen, anstößig wirken. —

Das Leitmotiv dieser Kunst ist ein für die bildende Kunst Neues, nämlich der Gedanke, daß das weibliche Geschlecht für die menschliche Rasse nur die Brutstätte der Sinnlichkeit, der „schöne Teufel“ ist. Zu dieser Anschauung ist Rops im Paris Napoleons III. gelangt, und seine Erfahrungen, die er natürlich zum Teil selbst dirigiert haben muß, haben ihn an diese Auffassung untrennbar gekettet.

Selbst wenn er von seiner Formel nicht den „Teufel“, sondern das „schön“ betont, ist es ihm nicht um eine lautere Anerkennung zu tun. Diese „Schönheit“ läßt er die Frau nur entwickeln, wenn nicht zum Verderb des Mannes, so doch beim Betrug, in dem stetigen Bestreben, ihn zu überlisten und zum besten zu haben. Es sind cocu-Bilderchen, Darstellungen, in denen die Dämchen, die ihre Reize entfalten, sich augenscheinlich köstlich darüber amüsieren, daß sie den Herren der Schöpfung damit weniger Freude bereiten, als ihnen eine Nuß zu knacken aufgeben. Solche Blätter sind „Les cousines de la Colonelle“ (M. 790), „Les phases de la Lune“ (M. 758), „Ma fille, M. Cabanel“ (M. 720), „Les Amusements des dames de Bruxelles“ (M. 773), „L'Ecole des filles“

* Ottokar Mascha: F. Rops und sein Werk München 8°. (1910)




Félicien Rops Die Dame mit dem Harlekin



Félicien Rops Das Glück im Verbrechen

(M. 443), „Le grand et le petit trottoir“ (M. 864), „La Hamadryade“ (M. 879), die „Anzeige zu Hannons Rimes de joie“ und der „Titel“ zu dem gleichen Buch (M. 759), „La fleur lascive“ (M. 720), „L'incantation“ (M. 841), „Mademoiselle de Maupin“ (M. 695), „Vieux faune“ (M. 544), „Zadig“ (M. 967), „Le roman d'une nuit“ (M. 834), „Les cythères parisiennes“ (M. 371), „Eritis similis deo“ (M. 742) und zahlreiche andere. Die Muse dieser Kunst ist „La dame au cochon“, insofern sie die Reinkultur jener Tracht zeigt, die Rops für die verführerisch „schöne“ Frau in die Kunst eingeführt hat — ein wallender, moderner Hut, lange seidene Strümpfe mit auffallenden Strumpfbändern, kokette Hausschuhchen, sonst nichts; höchstens noch manchmal eine schmale Schärpe um die nackte Taille.

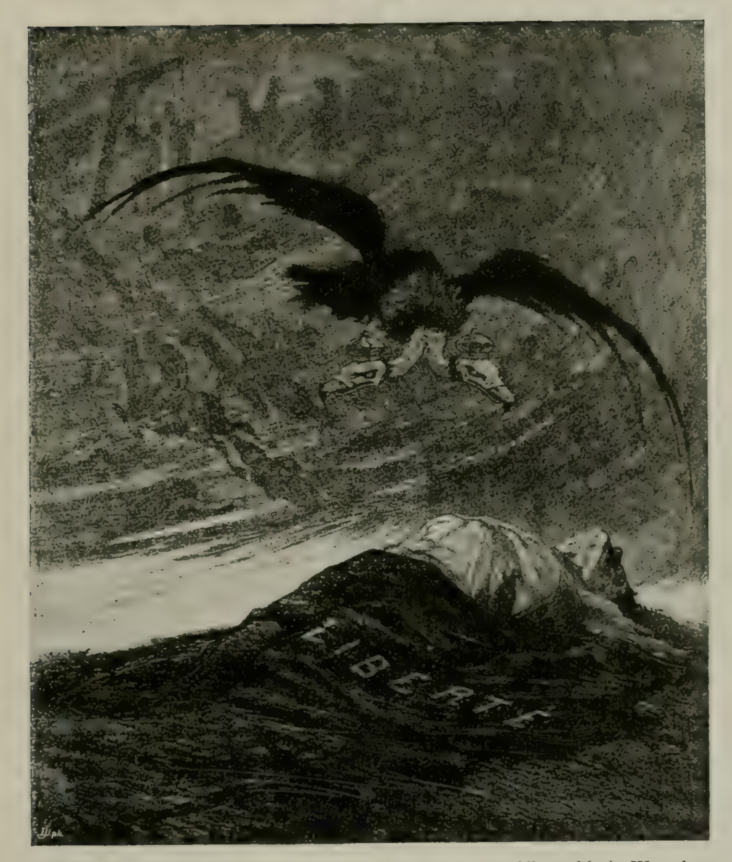
Was nun dieser Gattung von Blättern ihren Wert verleiht und uns eine der großen Seiten des Genies zeigt, ist die fabelhafte Sicherheit in der Zeichnung des Aktes. Mit welcher souveränen Meisterschaft Rops solch ein Figürchen in der haarsträubendsten Verkürzung hinzeichnet, in einem Strich, ohne Wanken, ohne Korrektur, ist einfach unglaublich. Keiner kommt ihm darin zuvor, vielleicht nur Klinger in seinen Zeich-

nungen zu Apulejus gleich, obwohl man fast sagen möchte, die größere Leichtigkeit, die feinere Grazie treffe man doch bei Rops an. Seine Beherrschung des Konturs ist großartig.

Die zweite imposante Seite des Ropsschen Könnens ist seine Technik der Weichgrundradierung, die er wieder neu belebt hat. Er hat darüber einen interessanten Brief an Delâtre geschrieben, den dieser in seinem Buch „Eau-forte, pointe sèche et vernis mou" 1887 veröffentlicht hat. Über Rops' Verfahren kann man da und bei Mascha alle Einzelheiten erfahren. Das Ätzen durch den weichen Grund ist zwar eine alte Erfindung, aber Rops darf man doch als den Klassiker der Technik bezeichnen. Keiner hat es verstanden, wie er, mit ihr, die einem sozusagen leicht durch die Finger schlüpft, nackte Körper und Interieurs so wunderbar, gleichsam wie ein Hexenmeister, zu modellieren.

Vielleicht die stärksten künstlerischen Taten gehen aber von dem frühen Rops aus, der den Zynismus des späteren noch nicht kannte, dafür aber einen feurigen Nationalpatriotismus und politischen Freiheitsdrang entfaltete. Er tat das in wunderbaren Steindrucken, die uns zwingen, ihn ganz in nächste Nähe von Daumier zu stellen. „L'Ordre règne à Varsovie" (M. 219) ist eine Kundgebung, wie der große Franzose sie nicht gewaltiger geschaffen hat! „Chez les trappistes" (M. 223), „Juif et Chrêtien" (M. 150), „L'affiche pour Neijt" (M. 212), „La médaille de Waterloo" (M. 217), „Liberté pour tous" (M. 220) sind kaum unbedeutender, und hervorheben muß ich noch „Un monsieur et une dame" (M. 228), „Li sotte Marie-Josephe" (M. 135), „Les bourgeois" (M. 68), „Les derniers flamands" (M. 137), „Poésie" (M. 119). Auch die Bildnisse und Karikaturen, z. B. „Tautin" (M. 168) sind nicht zu vergessen.

Übrigens muß nachdrücklich betont werden, daß man eine große Ropssammlung anlegen kann, die viele seiner besten Blätter und doch nicht eins enthielte, das man nicht jedem jungen Mädchen in die Hand geben könnte. Er ist keineswegs immer bête noire. Dahin gehören eine Reihe von landschaftlichen Motiven, z. B. der „Maler Lesly" (M. 527), „Les champs" (M. 563, 564) und die „Italienerin im Olivenhain" (M. 592), sowie die „Wäscherinnen" (M. 523); sodann einfache Studien der heimatlichen Typen, wie der treffliche „Fagottspieler" (M. 495), bei dem die dörfische Ungelenkheit in der Bewegung, die etwas zu kurze Hose, die den Biedermeiereindruck verstärken, in Gegensatz zu dem intelligenten Kopf des Musikenthusiasten treten, oder „L'experte en dentelles" (M. 594), „Ma Tante Johanna" (M. 494) und „Oncle Claes" (M. 499). Vorzüglich ist der „Jockey als Sieger" (M. 577). Turfeleganz und Turfverlegenheit sind prächtig in dem Burschen charakterisiert, wie er dasteht mit dem Sattel auf dem Kopf und Lorbeerkränzen in den Armen, während die Hände sich in ungeschickter Stellung befinden,



Félicien Rops — Alles ruhig in Warschau

da sie nicht in den Hosentaschen stecken. Ferner gibt es prachtvolle Kaltnadelblätter, wie „La colère“ (M. 699) — das Bild eines rassigen nackten Modells, das in Rops' Atelier in Wut geriet, weil er während der ärgsten Hundstage einmal nicht geheizt hatte, und wie „Jean Vandyrendonk“ (M. 562), ein junger Blankenbergher Fischer im Brustbild, mit der Sturmhaube in kräftigen wohlverstandenen Strichen bei meisterhafter Verwendung des Grats hingezeichnet. Hierher endlich gehören noch allerliebste Menus: „Menu au paon“ (M. 575), „Menu Duluc“ (M. 748), „Menu mit dem Koch“ (M. 749), „Menu au cochon nimbé“ (M. 576) — Briefbogenköpfe, Vignetten, Tischkarten usw.,



Félicien Rops Ex libris

und schließlich noch einige Hungaria, wie das bekannte „Dans la Puszta" (M. 632—634).

Bemerkenswert ist die Rolle, die die Photographie in Rops' Graphik spielt. Zur Stütze seiner Beobachtung und seiner Zeichenkunst hat er sie wohl wenig benutzt: das lag noch nicht der Zeit, in der er hauptsächlich schuf. Corot und einige Fontainebleauer haben die Photographie für eine hybride, eigentlich unsympathische Kunstgattung, die sogenannten Clichés verres verwandt. Rops bediente sich ihrer in viel klügerer und künstlerischer Weise. Er hat sich von seinen Zeichnungen — von den jeweils ersten Kompositionsskizzen in großen Zügen — Heliogravüren herstellen lassen und auf diesen Heliogravürekupferplatten dann mit der Nadel, mit vernis mou usw. weiter gearbeitet. Meist sieht man auf dem Abdruck der vollendeten Platte kaum noch die Spuren der Heliogravüregrundlage. Das Verfahren ersparte ihm aber die oft mühselige und meist langweilige Arbeit, seine Komposition in ihren Umrissen und Hauptakzenten auf die grundierte Kupferplatte zu pausen.

Ropsblätter kamen, bis vor etwa fünfzehn Jahren, nicht oft auf den deutschen Markt. Wenn man sie traf, waren sie, angesichts der Seltenheit und des pikanten Inhalts, der doch ein besonderes Publikum anzog, merkwürdig wohlfeil. Jetzt sind sie zwar nicht viel häufiger in den Kunsthandlungen und Versteigerungen anzutreffen: aber die Preise haben tüchtig angezogen. Der Ropssammler muß vor allem wissen, daß es von einer Unmenge Ropsscher Originale Photogravürefaksimiles gibt, zu deren Herstellung Pellet in Paris die Berechtigung erwarb. Im allgemeinen sind sie nicht eben schlecht, und es gibt Fälle, wann das Original selbst stark auf Photogravüregrundlage ruhte, in denen

der Unterschied wirklich nicht ein sehr großer ist. Einzelheiten findet man sorgfältig bei dem, wie schon gesagt, unerläßlichen Mascha verzeichnet.

Ein Ropsist, aber ganz ohne das Diabolische und meist auch ohne den hohen, bestrickenden Reiz, ist Armand Rassenfosse. Ein guter, gelegentlich auch trefflicher, nie aber ein ergreifender oder bezaubernder Meister.

Ich habe damit etwas gesagt, wogegen sich Rassenfosse-Verehrer energisch verwahren. Ich bin der letzte, der nur die Abhängigkeit betonen möchte, und es würde mir nicht einfallen, Rassenfosse einen Rops-Kopisten zu nennen. Überdies hat selbst der Kopist, wieviel mehr der Satellit eine eigene Note. Aber es hat keinen Zweck, sich der Erkenntnis zu verschließen, daß Rassenfosse, so wie er sich uns zeigt, doch ohne Rops undenkbar ist.

Geschehnisse beweisen die Behauptung. Rassenfosse ist Lütticher, ganz Wallone, einer von dem Stamme, dem „Land und Leute, Fabriken und Kohlengruben, mehr ein Formen- und Linien- als ein Farbeninteresse bieten". Er radierte seit seinem dreizehnten Jahr, wie es heißt. Die Eltern bestimmten ihn zum Kaufmann. Als solcher kam er nach Paris und machte die Bekanntschaft von Rops. Im Jahre 1890 kam es zu einem Bruch mit den Eltern, und Rassenfosse gab die Kaufmannslaufbahn auf.

Rops und sein Freund Rassenfosse haben immer zusammen experimentiert, und der größere von beiden soll einen besonderen Firnis, den „vernis Ropsenfosse", getauft haben. Jedenfalls war Rassenfosse höchstens in Firnissen der gebende Teil.

Die Schwäche Rassenfosses liegt vielleicht in diesem Experimentieren, in dieser Betonung der Äußerlichkeiten der Technik, diesem ewigen Suchen nach dem „Geheimnis". Er ist fast nur graphisch tätig gewesen. Sein Hauptwerk ist die in numerierter Auflage für die Pariser Société des Bibliophiles geschaffene große Prachtausgabe von Baudelaires „Les fleurs du Mal". Es ist sehr ropsisch und in der Hauptsache leider im farbigen Tiefdruck durchgeführt.

Das Schönste, was ich von Rassenfosse kenne, sind Akte und Köpfe in vernis mou, meist rot gedruckt. Die Schattierung ist breit angelegt, sie vermählt sich mit dem Kontur zu einer monumentalen Einheit, und es kommt wirklich ein Zug ins Große zustande.



A. Rassenfosse Tänzerin

Verschiedene Exlibris, sein eigenes, das von Winiwarter, von Mockel, A. de Neuville u. a. m., dann Neujahrskarten,



Armand Rassenfosse Aktstudie

Titelblätter (z. B. zum ,,Lob der Narrheit"), Briefköpfe und Vignetten, wie ,,La Lyre" (die gleiche Darstellung wie das Exlibris Winiwarter), ,,Salome", ,,Le désir" (Bogenschützin), rücken Rassenfosse als Zeichner kleiner Figürchen noch am meisten in die Nähe Rops'. Aber das letzte Tüpfelchen auf dem i fehlt doch. Auch er hat einmal die ,,Muse dieser Kunst", ein nacktes Mädchen mit Federhütchen und schwarzen Strümpfen angetan, radiert, und sogar recht gut radiert. Sie sitzt fast von vorn gesehen und führt ihre Linke zum Mund, aber sie ist eben doch nur ein fast ausgezogenes Modell, nichts weiter.

Ich führe von guten Rassenfosse-Blättern noch an: ,,Der Tod schiebt einer Tänzerin seinen Sensenstil zwischen die Beine", ,,Plätterin" (gutes Aquatintablatt), ,,Butterverkäuferin" (sehr gutes vernis mou), ,,Holländische Frau vor dem Spiegel" (vernis mou), ,,La toilette" (ebenso, ähnliche Darstellung, die Frau vom Rücken gesehen), ,,Nackte in phantastischem Kopfputz und Schleier, mit Rosen" (Kaltnadel in Farben), ,,Nackte liegende Kokotte" mit Schellensocken und Narrenkappe, in der Rechten einen großen Kreidestift haltend, aus dessen oberem Ende eine dreischwänzige Geißel springt.

Ropsist und Rassenfossist ist Auguste Donnay, und von Emile Berchmans will ich ebenfalls nur den Namen nennen, ohne damit angedeutet haben zu wollen, daß beide nicht auch mitunter recht begehrenswerte Blätter geschaffen haben.

Etwas selbständiger aber ist ein fünfter Wallone, der 1861 in Housse geborene François Maréchal. Er ist der Sänger Lüttichs geworden, und zwar meist — wie man es von dem runden, gemütlichen kleinen Herrn zunächst nicht annehmen würde — des moralisch und physisch trüben Lüttichs, der öden Vorstädte mit ihrem häßlichen Arbeitervolk.

Maréchal war erst Maler, wurde aber durch Rassenfosse der Graphik zugeführt und begeisterte sich so dafür, daß er wenigstens eine Zeitlang sich ihr ausschließlich widmete. Die Technik bemeisterte er schier durch Arbeit: er hat eine unglaubliche Menge von Platten gearbeitet, weniger um etwas Fertiges vorweisen zu können, als um in rastloser Arbeit hinter alle die Geheimnisse der Technik zu gelangen.

Gewisse soziale Darstellungen, wie z. B. ,,Nach dem Streik", verraten auch bei Maréchal den Einfluß Rops'. Er hat in reicher Fülle Typen der Arbeiterwelt aus dem Kohlebecken verewigt. Es sind sowohl männliche, wüste Kerle, wie ,,Le barbare" usw., als wie die fast noch unerfreulicheren weiblichen ,,La Passante", ,,L'Epave", ,,Ein Nachtvogel" usw. Gerade das letzte aber — ein vernis mou-Blatt, das fast so schwarz wie ein Schabkunstblatt ist — zeigt den Abstand. Die Dirne ist nicht gehauen, nicht gestochen; sie ist viel zu solid: das Programm ist also aus Unvermögen nicht erfüllt. Es fehlt der geniale Blick des Rops, sein Über-der-Sache-stehen, und auch der brillante Schmiß seiner Ausführung.

Maréchal hat manchmal leichtere, freudigere Stoffe aufgegriffen, z. B. Kinderdarstellungen in der Folge ,,Les Carroussels", Interieurs usw.

Ein Hauptgebiet seiner Radierungstätigkeit ist das landschaftliche Städtebild: fast immer handelt es sich um Lüttich. Die Blätter fanden zuerst kein Publikum, da sie direkt vor der Natur geschaffen waren und das am Topographischen interessierte Publikum durch ihre Linksseitigkeit verwirrten.

Manchmal, z. B. in dem ausgezeichneten Schneebild der ,,Lütticher Vorstadt, am 5. März 1895", mit aufsteigendem Gelände, bringt Maréchal eine gewisse Plastizität in die Landschaft, die eigenartig ist. Nieuwenkamp, Dupont und andere Niederländer weisen eine ähnliche Behandlung auf, durch die der Radierung etwas von der monumentalen Strenge des Stichs gewahrt wird.

Bemerkenswert sind die panoramische ,,Ansicht von Lüttich", ,,Das Tal der Maes" (mit einem guten, starken Kontrast zwischen dem Weiß des Flusses und den großflächigen Schattenmassen der Landschaft), ,,Ende des Winters", ,,Abend im Maestal", ,,Tunnel zu Thovémont", ,,Vieux chemin, près de Liège", ,,Sentimentaler Spaziergang" usw. Freilich ist das meiste ziemlich strichreich und ,,voll" gearbeitet: ein anderer hält mehr mit seinen Mitteln Haus und läßt eine Linie das ausdrücken, wozu hier ein halb Dutzend verwendet werden.

Ein Hauptgewicht legt Maréchal noch auf Nachtszenen: z. B. ,,Lütticher Boulevard bei Nacht", ,,Le chemin du Péry", ,,Die Maes bei Nacht". Sie sind gut, wenn sie sich



Albert Baertsoen — Audenaerde, am Abend

auch nicht mit Whistlers Nocturnes und Pennells Blättern vergleichen lassen. Maréchal sucht zu seinem Ziel zu gelangen nur durch Anhäufen der Striche, nicht durch einen genialen Einfall oder durch eine neue Konvention. In der Tat erreicht er meist auch nur Schwärze, nicht Dunkelheit.

Wenn wir zu den Flamen mit dem Genter Baertsoen übergehen, treten wir zu einer ganz anderen Anschauung über. Hier herrscht das Malerische vor. Albert Baertsoen hat gewiß ganz echte Graphik geschaffen, die sich auf dem Verständnis für den Wert der Linie aufbaut, und doch ist die Farbe für ihn der Ausgangspunkt seiner Naturauffassung, auch wenn er mit dem Stift arbeitet. Bis zum Jahre 1906 hatte Baertsoen schon

über hundert Platten geschaffen, zuerst eine Reihe schwerer, unvollkommener Arbeiten, dann aber leichtere, in denen die Linie als solche ganz besonders zur Geltung kommt, wie z. B. „Vieux murs", „Vieux pont", „La grande rue, Flandres", „La route zéelandaise". Es ist, als ob er sich der Schwäche seiner ersten Versuche bewußt worden wäre und nun vor allem darauf bedacht wäre, sich eine Kunst der Linie anzugewöhnen. Er gibt ihr also etwas Breites, Kraftvolles, Majestätisches. Dabei ist der Strich aber besser als dessen Führung, die gelegentlich noch etwas Planloses, Herumtastendes, fast Hysterisches verrät. Manchmal wird man an Jongkind erinnert: durch einige weniger persönliche Blätter wie „Veere, soir", „Le vieux port, Veere" auch an Storm van 's Gravesande.

Die prächtigen Hauptblätter Baertsoens stammen aus einer späteren Zeit, nachdem er die Schule zur Erlernung des Strichs durchgemacht hatte, diesen nun aber doch wieder verwertet, um mit der Nadel die farbenmalerische Naturauffassung zu fixieren, die er andererseits mit dem Pinsel festgehalten hat. „Audenaerde, soir", ein Zwielichtblatt von vornehmster Haltung, zeigt wirkliches Halbdunkel, nicht nur angehäufte Schwärze. „Maisons des pauvres", „Vieilles maisons au bord de l'eau" (fast venezianisch in der Wirkung) sind zu nennen, und vor allem als Meisterleistungen die beiden Platten mit der „Kroomboomsloot" zu Amsterdam. Das ist eine starke, monumentale Architekturzeichnung. Wie ein Maler löste er in dem geistigen Auge, ehe er den Stift in Bewegung setzte, alles in breite farbige Flächen auf, und gibt nun hier nur die starken, schweren Akzente. Der Gegensatz zwischen hell und dunkel in der Schattengebung wird zu einer künstlerischen Fassung zusammengerafft: die Schwarz-Weiß-Kontraste begegnen sich in einer feinen Silhouette.

Al. Hannotiau, ein Brüsseler von Geburt, ist durch seine Folge „Villes mortes", die dort bei Lamertin 1894 herauskam, und der er bald darauf eine zweite „Pays flamand" nachschickte, bekannt geworden. Zu beiden lieferte Brügge die Hauptmotive, diese alte in sich versunkene Erinnerung, die den Künstler seit dem Jahre 1884 gefangen genommen hat. Die elf Blatt der ersten und die zehn der zweiten Serie sind in je 70 Exemplaren erschienen.

Hannotiau wendet die einfachste, schlichteste Kreidezeichnung auf Stein an. Das Starke an den Blättern liegt in der still verhaltenen Wehmutsstimmung, die die alte Herrlichkeit im Künstler erweckt hat, und von der die Zeichnungen ein so eindrucksvolles Spiegelbild zurückwerfen. Man fühlt heraus, wie die Seele des Künstlers in der eingeschlummerten Stadt eine Seele herausgefunden und mit ihr Kommunion gehalten hat So ist es das psychische Moment gewesen, das den Kunstwerken zu ihrer monumentalen Wirkung verholfen hat, nicht ein technischer Vorzug oder eine besondere Naturanschauung.



James Ensor Mittag im Hafen

Innerhalb desselben Rahmens entfalten Hannotiaus Einzelblätter ihre Vorzüge, wie z. B. „Vieilles gloires" (ein Brügger Motiv), „La cuisine", „Rue paisible", „Notre Dame", „La cour", „Hof der Beguinage zu Brügge".

Fast diametral entgegengesetzt erweist sich Emile Claus, der feine Freilichtler und Impressionist, der nur wenig lithographiert hat, aber lauter so treffliche Sachen, daß ich wenigstens mit einem Wort auf sie aufmerksam machen muß. Wie in seinen Bildern, oder wie in der Zeichenkunst Sisleys und Pissarros, zittert alles von heißer Luft und blendendem Licht in diesen Blättern. Die Motive sind so alltägliche, daß man ihnen kaum Einzeltitel geben, sondern nur von Claus' landschaftlichen Steindrucken sprechen kann.

Wieder ein ganz anderes Bild bietet uns James Ensor, der zu den Malern gehört, die beim großen Publikum auf heftigen Widerspruch stoßen wegen ihrer bizarren Phan-

tasie, und weil sie sich in Probleme eines idealen, nicht naturalistischen Kolorismus vertiefen. Es ist ein eigenwilliger, eigensinniger Künstler, dem viel einfällt, wenn es in manchen Fällen auch nur auf Schrullen hinausläuft. Immerhin ist er nie langweilig, und henkelt sich nie bei einem größeren Meister ein. Seine Familie väterlicherseits geht auf England zurück. Hierher könnte man atavistisch seine Ader der Karikatur erklären wollen. Die wunderlichen Seesterne und Muscheln waren sein erstes Spielzeug. Seine Mutter hatte in Ostende einen Laden für ,,Andenken"-Verkauf, in dem sie auch Sinica und Japonica feilhielt. Als kleines Kind schon zeichnete Ensor japanische Holzschnitte nach und sog die Phantastik ein, die ihm zeitlebens treu blieb.



James Ensor Die Kathedrale

Seine schönsten graphischen Leistungen vollendete er vielleicht auf rein landschaftlichem Gebiet. Er benutzt kleine, inhaltsarme Motive, die er aber geschickt skizziert. Mit den Mitteln geht er sehr sparsam um; ab und zu zeichnet er mit etwas allzu nervöser, unstäter Hand, und manchmal verdirbt er im Himmel das, was ihm auf Erden besonders gut gelang. So ist ihm z. B. auf dem ,,Hafen mit Booten entlang des Strandes rechts"* das Decken außerordentlich gut geglückt: wir sehen die dicke, schwüle Luft neben den schwarzen Schatten, die eine glühende Sonne wirft, ordentlich zittern. Aber darüber liegen bleierne, unüberlegt hingestrichene Wolken. Eine reizende kleine Landschaft ohne Figuren ist die ,,Holzbrücke bei Ostende", und andere Szenen im Freien, Ansichten aus Ostende, Brüssel und Umgebung reihen dem sich an.

---

* H. v. Garvens-Garvensburg: James Ensor, Hannover 8°. 1913 zählt zwar Ensors Radierungen auf, ist aber nur als völlig unbrauchbares Oeuvre-Verzeichnis anzusprechen. Die Titel werden nicht nummeriert, noch beschrieben.

Eine andere Besonderheit Ensors sind seine Blicke auf Straßen aus dem vierten Stock. Diese Blätter, zumal wenn sie Grat zeigen, sind sehr hübsch und interessant gezeichnet, auch wieder mit einer unruhigen, leicht reagierenden Linie. Die Reize neigen vielleicht noch mehr der Federzeichnung wie der Radierung zu.

Eine weitere Vorliebe hat dieser Künstler für die Behandlung von Menschenmassen. Das Problem hat mannigfaltige Künstler seit Callot beschäftigt: am kuriosesten findet sich Ensor damit ab. Auf der ,,Kathedrale" z. B. reiht er die Hunderte und Tausende regelmäßig auf, wie ein Rechenexempel, dicht gedrängt, so daß das Volk jedes Winkelchen der Straße ausfüllt und kein Apfel zur Erde fallen könnte, die Leute sich auch gar nicht fortbewegen könnten. Dem Einfall weihte er viel Geduldarbeit. Auf einer anderen kleineren ,,Straßenszene" und einem ,,Antiken Triumphzuge" wiederholte er die Idee. Phantastisch wie der Menschenhaufen ist die Kathedrale selbst, mit ihrer Verschweißung verschiedentlicher gotischen Motive.

Endlich besitzen wir noch Diablerien von der Hand Ensors. Auf dem ersten Blick denkt man an Hieronymus Bosch und dem älteren Brueghel: auf dem zweiten an die Max und Moritz-Zeichnungen. Manchmal sind die abenteuerlichen Spukgestalten etwas harmlos ausgefallen. Doch, wie Greiner mir einmal vor diesen Blättern sagte: ,,Wenn's ihm Spaß macht so etwas zu entwerfen, warum soll er's nicht tun? Der Künstler schafft zunächst nicht unsertwegen, sondern seinetwegen."

Eine größere Anzahl von Ensorschen Blättern verbindet nun auch seine beiden Kaprizen, die Massenbehandlung und den grotesken Spuk; darunter ,,Prise d'une ville étrange", ,,Multiplication des poissons", ,,Bataille des éperons d'or", ,,Die persischen Ärzte des Darius", ,,La vengeance de Hop frog" (nach Poes Erzählung).

Durchgehends sind Ensors Radierungen hell und mehr oder minder in einem Ton gehalten. Auf Ausbildung der verschiedenen Eigentümlichkeiten, deren Möglichkeit ihm ja gegeben war, sobald er mit der Nadel und dem Ätzwasser hantierte, legte er nicht das Schwergewicht, sondern auf die Verkörperung der phantastischen Visionen seines geistigen Auges. So kommt es auch, daß, wie gesagt, manches vielleicht in der Gestalt von Federzeichnungen noch suggestiver wirken möchte, als in dieser dargebotenen Druckform. Zu Ensors allerbesten Blättern gehört ,,Christus beschwichtigt den Sturm". Es ist leuchtend hell, wie ein mit kräftigen, glühenden Farben gemaltes Ölbild. Wir verdanken diesem Künstler auch mehrere interessante Bildnisradierungen, darunter diejenigen von ,,Erneste Rousseau", ,,Hector Denis", eines ,,Greises" und ein ,,Selbstbildnis".

HOLLAND

In den Nordniederlanden hat das 17. Jahrhundert, das große für die Kunst überhaupt und ganz besonders für die Radierung, die Kräfte des Volkes augenscheinlich auf längere Zeiten erschöpft. Während des 18. Jahrhunderts und darauf bis zum Beginn der Periode, die wir in diesem Buch aufgenommen haben, herrscht eine wahre Ebbe vor.

Auch jetzt noch kann man von keinem Aufschwung berichten, der dem alten Glanz oder auch nur dem neuen Stand der Malerei völlig entspräche. Überall gibt es ja einen Bestand an guten, mittleren Kräften, die mich aber nicht zu besonderem Eingehen reizen. Hier in Holland fühle ich mich aber doch veranlaßt, Namen wie Deerkszen van Angeren, Graadt van Roggen, M. Kramer, J. Veldheer, Nico Jungman, Witsen, Zilcken und Zwart zu nennen. Zwei der Hauptleute, die wir betrachten müssen, sind zu Dreivierteln Ausländer, Storm van 's Gravesande in Brüssel und Matthijs Maris in London. Es bleiben uns außerdem für die rund 25 Jahre noch nicht einmal ein Dutzend Meister übrig. Den ersten darunter könnte man auch fast zu den Franzosen rechnen.

Jan Barthold Jongkind, aus Lattrop, kam mit etwa 27 Jahren nach Paris in Isabeys Atelier. Im Jahre 1882 hat ihn Edmond de Goncourt für seine Gemälde im Salon außerordentlich gelobt. Aber Käufer und Freunde hat er ihm nicht dadurch verschafft. Jongkind litt unter einer Art Verfolgungswahn, lebte abwechselnd in Frankreich und der Heimat und starb 1891 im Département Isère. Als Radierer gehört er zu den „Ausgegrabenen". Zum Teil ist das das Verdienst Storm van 's Gravesandes, in dessen Hände acht Originalplatten Jongkinds fielen. Er ließ durch Goulding in London eine kleine Auflage herstellen, leider als falsche, Vor-der-Schrift-Drucke. Sie sind aber nicht schlecht: also wer die Blätter nur ästhetisch genießen will, braucht sich vor ihnen nicht zu scheuen. Vom reinen Sammlerstandpunkt aus betrachtet sind sie natürlich minderwertig. Jedenfalls wurde die Aufmerksamkeit der Kunstwelt durch diese Ausgabe auf Jongkind gelenkt.

Die Radierertätigkeit Jongkinds liegt ja bereits einige Zeit zurück. Er fing schon im Jahre 1855 an: die Hauptblätter seines zwanzig Platten umfassenden Oeuvres entstanden zwischen den Jahren 1862—78. Was ihn uns nahe bringt, ist, daß er seiner Zeit vorauseilte und bestrebt war, Luft und Licht im Geist der Freilichtmalerei in die Radierung einzuführen. Er hat es nicht zu einer genialen Stilisierung gebracht, und vielfach interessiert uns das offenkundige Hervortreten der Absicht eigentlich mehr als die angewandten Mittel. Was diese anbelangt, möchte man sagen, daß er zu sehr gedanken-



J. Barthold Jongkind Schlittschuhläufer

mäßig vorgeht, das Zittern der heißen Luft durch eine zitterige Linie wiederzugeben trachtet, was im letzten Grunde nicht viel mehr als eine Unbeholfenheit ist.

Dagegen nimmt uns besonders für ihn ein der Umstand, daß er, der feine Maler, sich nicht dazu verführen läßt, die malerischen Effekte der Halbtöne und komplizierten Übergänge auch in das Schwarzweiß hinüberzunehmen. Seine Radierung ist echte Linienkunst: das Papierweiß ist ihm heilig, und er achtet den Strich.

Zwei Platten greifen Pariser Vorstadtmotive auf, vier sind in Honfleur geschaffen, alle die übrigen, bis auf eins, bringen holländische Themen. Dieses eine, einen „Sonnenuntergang mit Antwerpen im Hintergrund“ (D.* 15) ist aber zugleich sein Hauptblatt. Geistreich ist das krause Liniengekräusel nicht, aber es spricht eine solche Intensität des Wollens, eine solche Stärke der Sehnsucht daraus, daß trotz allem die Suggestion fast gelungen ist, und wir wirklich das Flimmern des goldigen Lichtes in der dicken feuchten Atmosphäre dem Künstler nachempfinden können.

Gut im Lichteffekt ist auch die „Sortie de la maison Cochin“ (D. 20), obschon sie nicht an „Antwerpen“ heranreicht. In der „Vue du port au chemin de fer à Honfleur“ (D. 13) und besonders im „Le vieux Port de Rotterdam“ (D. 9) suchte Jongkind, abweichend von seinem gewöhnlichen Gebrauch, eine Balancierung der schwarzen Flecke gegen das Papierweiß zu rhythmisieren. Im Fluß und in der Kraft der Linie sind vielleicht „La barque amarée“ (D. 6), „Les deux barques à voile“ (D. 7), „Entrée du port de Honfleur“ (D. 10), „Jetée en bois dans le port de Honfleur“ (D. 12) und die Ansicht von „Maesluis“ (D. 8) mit den Schlittschuhläufern die begehrenswertesten Arbeiten.

Von einer sehr starken Leistung Jongkinds kann man nicht sprechen, noch auch von einem wichtigen Einfluß, da er ja verschollen war. Seine Bedeutung liegt, wie bereits angedeutet, darin, daß er als ganze künstlerische Persönlichkeit, ein Vorläufer später sehr wichtig gewordener Richtungen war.

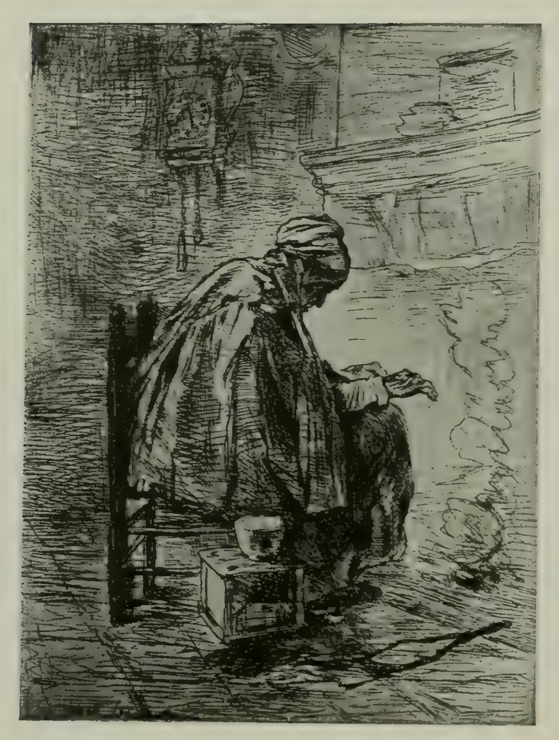
* Loys Delteil: Le peintre graveur, Tome premier, — — Jongkind, Paris kl. 4°. 1906

In seinem trefflichen Israëls-Katalog* tut mir der Verfasser Hubert die Ehre an, einen Satz aus meinem Buch „Der Kupferstich" zu zitieren. „Millet würde uns nicht weniger groß vorkommen, wenn wir seine Radierungen nicht hätten", um daran die Betrachtung zu knüpfen, daß man ganz dasselbe wohl von Israëls aussagen könne. Seit dem Jahre 1870 bis zu seinem am 12. August 1911 erfolgten Tode hat Israëls im ganzen 37 Platten radiert. Wie das neben der Malerei dieser mehr als vierzig Jahre numerisch nicht mitspricht, so spricht es auch künstlerisch kein entscheidendes Wort mit. Im Jahre 1879 gab die Fine Art Society in London eine zehnblätterige Israëls-Mappe heraus. Was der Meister sonst bis etwa 1885 geschaffen, erschien in Zeitschriften und Mappenwerken zu Amsterdam, Brüssel, Leipzig, München, New York, Paris usw., also als ausgesprochene Gelegenheitsarbeit.

Blicken wir auf eine Ausstellung Israëlscher Schwarzweißkunst, so fällt uns das wenig Soignierte der Platten auf. Es ist alles in einer rough-and-ready-Technik ausgeführt und hinterläßt den Eindruck, als ob der Künstler recht bald mit der Arbeit fertig sein wollte und dabei nur an die allgemein künstlerische, nicht an die spezifisch radiererische Wirkung gedacht hätte. Anfangs druckte der Künstler meist alles selbst: er begnügte sich mit einer etwas nüchternen Schwarzweißwirkung, und diesem Charakter ist seine Radierung überhaupt treu geblieben. Die Linien sind da, und das Papierweiß ist da, aber weder ein künstlerisch gesteigerter Gegensatz noch eine verschmelzende Harmonie werden angestrebt. Wir haben hier wiederum nur die Verehrung, die Intakthaltung der Linie, als künstlerischen Haupteinsatz anzuerkennen. Sie wird aber mit der Nadel geführt, rein in der Weise, wie sie die Feder führen sollte. Es gibt soviel, was man mit der Ätzkunst, und nur mit dieser, erzielen kann, Luftperspektive, dekorative Fleckenwirkungen des Schwarzes im Weiß, eine monumentale Ausgestaltung der Linie an sich, und deren großzügige Führung, die brillanteste Suggestion von Farbe und Form, Schwung und Rhythmus in der Komposition, flächige Übersetzung der Natur — auf alles das verzichtet Israëls. Er begnügt sich damit, seiner Nadel in erster Linie den Bericht von Tatsachen anzuvertrauen.

Am schönsten finde ich Israëls Interieurs, bei denen er sich wie jeder echte Radierer, selbst in den Tiefen, nur auf die Linie verläßt und nicht zum weichlichen Ton greift. Allerdings gibt er auch nie ein richtiges Innenlicht. „Alt und verbraucht" (H. 7, 8, 9) gibt es in drei Fassungen, von denen die mittlere (H. 8) in der Linie die kräftigste und schönste ist. Dem kommt gleich das „Innere, mit der Mutter und dem schlafenden

* H. J. Hubert: De etsen van Jozef Israëls, Amsterdam kl. 4°. 1908. Die englische Ausgabe vom Jahr 1909 hat schon eine veränderte Nummerierung!



Jozef Israëls Alte Frau am Herd

Säugling“ (H. 21), auf dem der Künstler sich das schwierige Problem einer Stube mit direktem Blick in das Freie durch ein Fenster der Rückwand gestellt hat, und „Die beiden Schläfer: Frau und Katze“ (H. 23). Ansprechend in seiner ehrlichen Linienarbeit ist noch das „Kind im Rollstuhl“ (H. 14).

Unter den Darstellungen im Freien ragen die „Kinder, mit einem Schiffchen spielend“ durch die schöne Zeichnung des Meeres hervor. Dies ist eine der Platten, bei denen sich der Künstler die meiste Zurückhaltung in der Verwendung der Linien auferlegte. Die „Kinder der See“ (H. 26) sind so eine rechte Malerradierung, wie sie ein Künstler nach seinem eigenen Bilde herstellt. Überhaupt, das verleiht Israëls Radierungen ihren etwas ruhigen Charakter: Hubert sagt es nicht ausdrücklich, wenn ich mich aber nicht täusche, sind alle von Israëls Radierungen Eigenwiedergaben von Ölgemälden.

Ein Problem, das auch dem Radierer gut liegt, hier aber nur gerade angeschnitten ist, bringt Israëls in seiner „Wartenden Frau mit Kind“ (H. 10), draußen vor dem Fenster. Der Beleuchtungsgegensatz zwischen dem dunklen Raum vorn und dem Freilicht draußen ist interessant gefaßt: nur gibt es zu viele Linien und zu wenig strenge Rechenschaft über deren Führung.

Die großen Einzelfiguren „Zimmermann“ (H. 24), „Der Raucher“ (H. 27), „Der Muschelfischer“ (H. 28), „Alte Frau beim Herd“ (H. 29, eine Paraphrase des berühmten Ölgemäldes „Wenn man alt wird“, die sich allerdings neben dem Vorbild nicht sehen lassen kann), sind vielleicht etwas weniger wertvoll. Das bezieht sich auch auf ihren

Sammlerwert, da es von den letzten drei genannten je über 1300 Exemplare gibt.

Zu den Gesuchtesten gehört die alte „Katwijksche Frau" (H. 13), weil sie in der Modellierung sehr weit geführt ist. Das hat das Gute an sich, daß die Platte den Anschein einer eindrucksvolleren, mit besonderer Liebe behandelten Arbeit erweckt. Sie wurde im dritten Zustand von der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht.



Jozef Israëls — Wartende Frau mit Kind

Was natürlich alle diese Radierungen zur Schau stellen, wodurch sie uns für sich einnehmen, ist das Gemüt und die schöne Auffassung des Malers Israëls, der aus der kleinsten Begebenheit, dem bescheidensten Motiv, ein tiefes, echtes Kunstwerk hervorbringen konnte. Der Meister der Empfindung ohne Empfindsamkeit und der schlichten, treuherzigen Wahrheit steht hinter den Werken seiner Nadel, nicht minder als hinter den Werken seines Pinsels. Nur hat ihm gewiß das eine Mittel besser als das andere gelegen. — Zu beachten ist noch, daß es außer von den in großer Auflage zum Teil in Zeitschriften erschienenen, schon angedeuteten Blättern, minderwertige Drucke auch von den „Spielenden Kindern" (H. 5), „Alt und verbraucht" (H. 8), „Frau vorm Fenster" (H. 10), „Bildnis von Frau Israëls nach links, zweite Platte" (H. 17), „Der kleine Jan" (H. 18), „Mädchen mit Kiepe, auf der Düne sitzend" (H. 19), „Abendstunde" (H. 20), „Inneres, Frau mit Säugling" (H. 21) gibt.

Immerhin ist das letztgenannte Blatt nicht häufig, da es mit „Heimwärts" (H. 9), „Zimmermann" (H. 24) und dem „Muschelfischer" (H. 28) zu den Platten gehört, die, nachdem eine bescheidene Anzahl von Drucken abgezogen worden waren, abhanden gekommen oder vernichtet worden sind. — — —



Jozef Israëls — Mädchen auf der Düne

Wie seine Gemälde gehören Matthijs Maris' Radierungen zu den auserlesensten Kostbarkeiten. Er ragt noch aus verklungenen Tagen in unsere Generation hinüber, denn er ist schon 1839 geboren worden. In Paris kam er in den Bannkreis des großen Millet: aber nur so, wie ein Genie in die Atmosphäre eines anderen gerät, nicht etwa als Nachahmer oder offenkundiger Apostel. Dann zog er nach London, wo er die längste Zeit seines Lebens verbracht hat. London war ihm die Stadt Shelleys, Swinburnes, Rossettis. Man kann aber auch nicht einmal hier sagen, er habe assimiliert. Anregen, anstiften hat er sich lassen, nicht mehr. Mit Recht hat man ihn eher mit dem Namen eines Träumers, eines Dichters bedacht, als mit dem eines puren Malers. Denn vom Durchschnittsmaler würde man nicht seinen Geistesflug erwarten können. Still für sich lebte Maris in St. John's Wood dahin und ging äußerst sparsam mit dem ihm von Gott angetrauten Pfund um. Das wenige, was er geschaffen, wurde ihm aber gleich mit Gold aufgewogen.

Matthijs Maris stellt den Ausnahmefall dar, der sich nicht in die Regeln einfügen läßt, aber auch nicht deren Hinfälligkeit beweist. Als großer, abgeschlossener Ein-

samer, der er ist, befaßt er sich, wenn man so sagen darf, auf unrichtige und unsachliche Weise mit der Radierungstechnik, schafft aber dank seiner hochgeistigen Künstlerkraft doch etwas Schönes, da er sich nur sporadisch mit ihr abgegeben hat. Vielleicht bleibt eben darum so klar die Oberhand dem Genuß bewahrt, der möglicherweise einer geringen Verstimmung weichen müßte, wenn wir sähen, daß der Künstler auch bei anhaltender Beschäftigung mit der Kunstgattung immer noch Pfade einschlägt, die nicht zu ihrem eigentlichen Stil führen.

Maris führt in die Radierung ein Äquivalent für das tiefe, sattbraune, leidenschaftliche Helldunkel der Milletschen Malerei, für die gesteigerte Unmittelbarkeit, die transzendentale Innerlichkeit der Shelleyschen, Rossettischen, Browningschen Dramatik ein. Aus den Künstlerwerken spricht dieselbe Glut wie aus den Worten der Cenci, der Last Confession, der Pippa passes.

Unser Künstler hat die meisten seiner Platten erst mit einem mageren, spröden Strichwerk angelegt, das die Probedrucke matt und grau erscheinen läßt, dann aber sind die Platten schwer und tief aufgearbeitet worden, so daß die große, starke Wirkung herauskam. Man könnte in Anlehnung an seine Malweise von einer pastosen Ätzmanier Maris' sprechen. Wenn auch gegenüber einer klar durchdachten und ausgereiften Linienkunst seine Strichführung unbeholfen und schwerfällig erscheint, so bleibt sie immerhin eine gewaltige Handschrift gegenüber dem Gekritzel und Zickzack, in das die reproduzierenden Radierer verfallen bei dem Versuch, ähnliche schwermütige, von Erdenduft durchsättigte und farbenreiche Wirkungen zu erzielen.

Vielleicht das anmutigste Blatt von Maris ist die Jugendarbeit, noch in Holland entstanden, ,,Junge Frau mit einem Kind in den Armen" (80:44), auf dem Feld bei einer kleinen Böschung: hinter ihr springt ein Lämmchen empor. Es ist ein richtiges Bauernidyll, mit einem leichten Anklang an Ludwig Richtersche Empfindung. Auch in der Linienführung ist dieser erste Versuch recht klar und durchsichtig.

Eine kleine ,,Landschaft" (120:153) zeigt uns das Innere eines Gebüsches mit zwei Birkenstämmen vorn links; eine weit bedeutendere andere ,,Landschaft" (118:159) rechts vorn schmächtige Bäume zur kleinen Gruppe vereint, und hinten im Nebel eine Felsenburg. Ein schweres Dämmerungsdüster lagert auf dem Blatt: nur die Spitzen leuchten, wenn auch kaum klarer, so doch wenigstens heller auf.

Die ,,Büste einer jungen Frau" mit einem Schleier um den Kopf ist wie eine Traumvision, in verschwimmendes Dunkel gehüllt, und doch mit reichem, majestätischen Innenleben aus diesem magischen Helldunkel herausleuchtend.



Matthijs Maris Sitzende Frau (Ecstase")

Die „stehende Frau" von vorn (240:160) zeigt völlig den Milletschen Typ; in der erhobenen Rechten hält sie ein unbestimmbares Etwas. Die Zeichnung ist von bodenständiger, fast derber, ungelenker Einfachheit. Die vielfache Anwendung der kalten Nadel ist auf diesem Blatt offenkundig wie auch auf dem nächsten, dem Hauptblatt des Meisters. Es stellt eine nach rechts „Sitzende Frau mit einer Krone (Ekstase)" dar. Sie ist eine Märchenfigur, eine Sage, ein Gedicht. In ihr paart sich Hehres mit Weichem, und sie kann uns in die herrlichste Weltvergessenheit hineinzaubern. Eine romantische Sehnsucht ohne Schwäche, verklärt und gehärtet durch die Glut echter Leidenschaft, liegt in dieser Gestalt beschlossen. Beinahe ebenso schön ist eine ähnliche „Frauengestalt", im Freien nach rechts gewendet, am Boden sitzend. Matthijs Maris hat aus Begeisterung auch einmal eine Reproduktion radiert, nach Millets „Sämann". — —

Schon als junger Mensch war es der Lieblingsgedanke Marius Bauers, die Erzählungen der Scheherazade illustrieren zu können. Soweit mir bekannt, hat er die Absicht immer noch nicht verwirklicht, aber er hat wenigstens im nahen, später auch im ferneren Orient geschwelgt. Wann aber auch er in den dunklen Winkelgäßchen Konstantinopels gewandert oder an den schönen Moscheen Kairos vorbeigestreift ist, so geschah dies stets wie im Traum, und er suchte Alibaba und Harun al Raschid und Aladdin in der farbenreichen, malerisch verkommenen Menge, die sich vor seinen Augen bewegte.

Also lautet sein eigenes Bekenntnis.



Matthijs Maris Frau im Freien

Angesichts dieses Bekenntnisses erfreut uns ungemein die Abwesenheit des Illustrations-Charakters in seinen Radierungen. Sie haben alle die Fühlung mit der Wirklichkeit, nicht mit der Unterhaltungsliteratur. Auch wenn uns Bauer eine Radierung mit dem Titel „Aladdin" vorsetzt, so glauben wir doch, daß er uns Gesehenes, nicht Gedachtes oder gar Lesefrüchte bietet. Er weiß Gruppen gut zu behandeln und geschickt zu komponieren: das glänzende, augenblendende Sonnenlicht des Orients spiegeln seine Architekturen trefflich wieder, weniger dessen Farbenpracht.

Bauers Linie ist meist überaus schmächtig, durch den harten Grund kaum angeätzt: das ist vielleicht die Schwäche seiner Kunst. Im allgemeinen überläßt er dem Papierweiß eine große, schlagende Rolle: Es steht diesen großen Flecken aber kein energischer, körperhafter, dem dramatischen Aufwand an Licht- und Schattengegensätzen entsprechender Strich zur Seite. In letzter Linie handhabt er die feinste Nadel eben doch nur so, wie einer die spitzeste Feder handhabt. Seine Blätter sind dem Wesen nach Zeichnungen („Reiter unter einem Tor", „Aladdin I", „Ein Vezier", „In Stambul", „Reiter mit Gefolge, Paardenvolk", „Karawane", „Türkische Heerschaar", „Knabe mit Esel", „Straße in Jerusalem", „Festtag in Kairo I" usw.). Das Druckverfahren hat die Möglichkeit der Vervielfältigung, aber keine eigene, spezielle künstlerische Note beigesteuert.

Geht Bauer ins Helldunkel, so lehnt er sich stark an Rembrandt an. Blätter aus der Gruppe, zu der „Elefanten" oder „Begräbnis in Kairo" gehören, wiederholen die Pro-



Marius Bauer Straße in Hayderabad

bleme, die uns in Johannes und Paulus vor dem Tempel fesselten: Blätter in der Art des „Vorhofs einer Moschee", „Sleeping Beauty" oder einer Anzahl der Illustrationen zu Villiers de L'Ile d' Adams „Akédysserel" leben ganz von den Anregungen, die im Six, im Dreikönigsabend, im kleinen Coppenol, gegeben worden sind. Überhaupt, ganz allgemein genommen, hat man das Gefühl, daß Marius Bauer von der „Medea" und dem „Mardochaeus" gesagt haben müsse, „die sind gut, die könnte ich gemacht haben!"

Am ansprechendsten erscheinen mir die Platten dieses Künstlers, in denen er Tatsächliches berichtet. Wiedergaben von orientalischen Bauten, von deren Zauber er einen Eindruck übermittelt, der wirklich sehr feinen künstlerischen Takt verrät. Er hält sich durchaus nicht im kleinlichen Geist an die Einzelformen, noch an die Elemente der Ornamentik, sondern entfaltet eine geniale Umschreibung, die uns den Geist der orientalischen Kunst aufleben läßt. Solcher Blätter gibt es eine Menge, und die Titel, unter denen sie veröffentlicht wurden, verraten eben nicht viel: manche Titel sind auch



Marius Bauer Moschee



Marius Bauer — Moschee in Stambul

des öfteren für verschiedene Darstellungen benutzt worden. Nennen will ich aber doch: „Terrasse einer Moschee", „Eingang einer Moschee", „Benares", „Pilgerankunft", „Die Moschee El Azhar", „Die Moschee El Hassan" (ein besonders schönes Hauptblatt), „Das Fort in Agra", „Jaipur", „Gwalior", „Moschee in Britisch-Indien", „Fest-

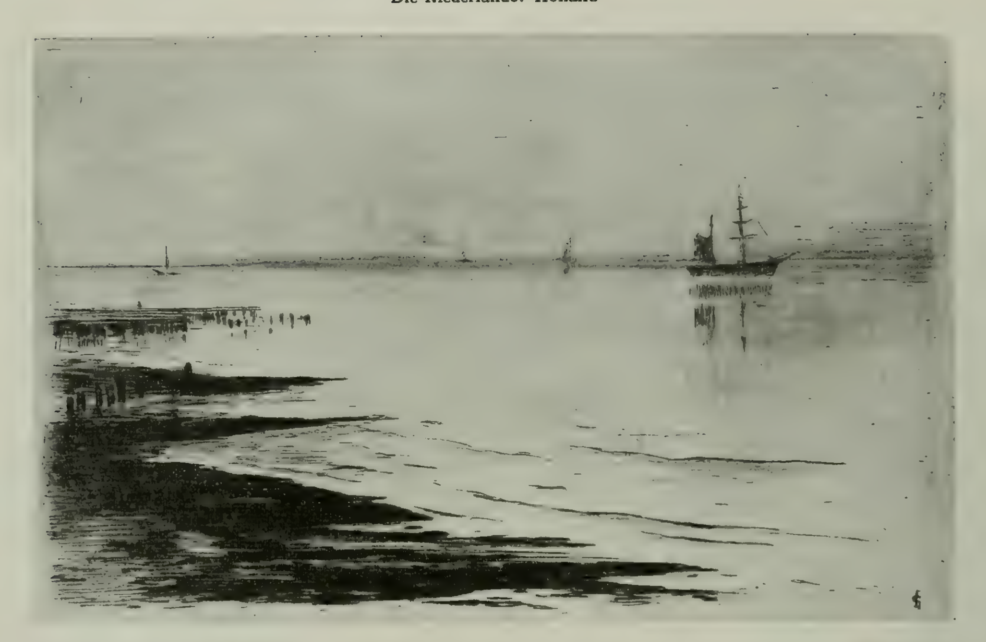
tag in Kairo II", „Am heiligen Ganges", „Zarenkrönung" und „Kirche in Moskau". — Zweifellos spielt bei diesen Blättern das Thema und dessen Neuheit für uns eine wichtige Rolle: es bleibt aber noch genug der Wirkung, die von der reinen Künstlerschaft getragen wird. Heute ist Marius Bauer 47 Jahre alt und gehört mit seinen über 200 Platten zu den gesuchtesten Radierern der Neuzeit. Er hat das in ruhigem Streben, ohne jede Sensation und ohne Mithilfe der Machenschaften des Auktionssaales erreicht. — —

Der Reiz, den die Vorführung einer fremdartigen, fesselnden Kultur mit sich bringt, fehlt dem reichen Oeuvre des Charles Storm van 's Gravesande vollständig. Jahrelang stellte er ohne jede willkürliche Verarbeitung fast ausschließlich das Meer und die Küstenstriche der Nordsee dar, einen nun schon seit vielen Jahrhunderten gutgeheißenen Vorwurf. Später kam Venedig, kamen die Alpen hinzu: aber nicht im ergiebigen Maße. In Amerika und in England hat Storm bald sein Publikum gefunden, das seine Radierungen freudig aufnahm. Merkwürdigerweise kennt man ihn verhältnismäßig wenig auf dem Festland. Um dem zu steuern, zum Teil auch mit anderen Absichten, stiftete er einigen bedeutenden Kabinetten, darunter Berlin und Dresden, vor einigen Jahren große geschlossene Sammlungen seiner Blätter.

Storm hat mit größter Leichtigkeit sehr viel geschaffen: im Jahre 1901 hatte er bereits zwischen 500 und 600 Platten und Steine hinter sich. Je mehr Blätter wir aber von ihm sehen, desto höher steigt er in unserer Achtung. Daß das etwas ganz Ungewöhnliches heißen will, wird einem erst klar, wenn man sich erinnert, daß der Künstler so wenig mit seinen Motiven wechselt, und überhaupt nur schlichte, an und für sich nicht aufregende Motive wählt.

Haben wir nur ein paar dieser Blätter vor uns, so könnte es zunächst scheinen, als ob es sich um einen zufällig glücklichen Wurf, ein gelungenes Experiment handle. Anderes nur einmal vor Augen geführt, mag unverständlich erscheinen. Sehen wir aber das ganze Werk vor uns liegen, so zeigt es sich, daß sein Plan, sein Stil, seine ganze Behandlungsweise wohlüberlegt, wohlverstanden sind. Sodann zwingt es uns Achtung ab, wenn wir sehen, wie vielseitig der Künstler sich bei der Behandlung dieser, sich in der Hauptsache immer doch gleich bleibenden Vorwürfe erweist.

Alle radiererischen Qualitäten hat Storm zu einer glücklichen Harmonie verbunden; die selbständige Linie, den Grat, die Farbenwerte und die Kunst des Andeutens. Besondere Titel gibt es fast nicht bei ihm. „Die Maes bei Dordrecht", „Die Schelde bei Antwerpen", „Der Strand bei Katwijk" und andere kommen immer und immer wieder



Charles Storm van's Gravesande — Windstille

vor. Storm versteht es vorzüglich, das glänzende Wasser, den glitscherigen Sand darzustellen. Eine seiner beliebtesten Stimmungen, die ihm ganz prächtig gelingt, ist grauer, bleierner Himmel, auf dem Wasser ein paar faulenzende Boote, die durch die dicke, neblige Luft nur halbverschwommen zu sehen sind, während ein paar dunkle Hölzer, Steine, Sträucher oder Erdschollen ganz im Vordergrund, stark, wie zum greifen, hervortreten.

Manche von Storms Blättern wirken sehr skizzenhaft, und die Summe der gegebenen Linien ist auf ein äußerstes Maß beschränkt, so z. B. auf der „Großen Welle am Kai". Vier bis fünf Striche sollen den Schwung der riesigen Welle andeuten. Es ist gewagt, aber gelungen: gewagt namentlich, weil die graphische Andeutung eine ziemlich feststehende ist und sich kaum verändert, ob man dem Blatt nahe oder weiter entfernt steht. Darin steht sie der impressionistischen Technik in der Ölmalerei nach.

Storm hat auch, seit dem Jahre 1895, eine Anzahl von guten Steindrucken geschaffen. Namentlich Nachtszenen mit Lichtschein auf dem Wasser sind vortrefflich gelungen: sodann Hamburger Hafenbilder.

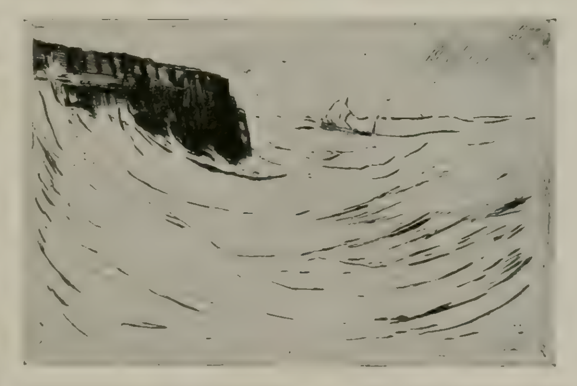
Charles Storm van 's Gravesande stammt aus Breda, lebte lange in Brüssel und in Wiesbaden. Geboren 1841 wurde er 1865 zu Leiden Doktor beider Rechte. Vier Jahre später erst wandte er sich ernsthaft unter Roelofs der Kunst zu. Bei einem jour fixe Alma Tademas in Brüssel lernte Storm Rops kennen, der ihn 1871 auf die Radierung leitete und ihm die ersten Anweisungen erteilte. Er gebot ihm, „soviel als irgend möglich mit dem kleinsten Aufwand an Linienmaterial auszudrücken".

Also stammt der Rat, den wie wir sahen Storm weitgehend befolgt hat, aus berufenem Munde.

Einen Oeuvre-Katalog von Storm gibt es noch nicht. Der Meister scheint aber selbst genau über seine Platten Buch zu führen und sie zu numerieren. Die Nummern dieses handschriftlichen Verzeichnisses setzt er dann auf die Drucke unten links. So kann ich wenigstens als Wink für den Sammler eine Reihe von Nummern angeben, die ihm wahrscheinlich besonders willkommen sein werden.

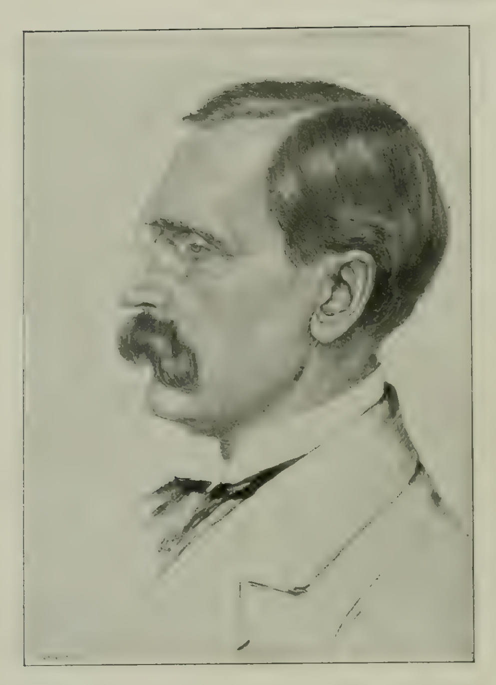
Nr. 148 (eine prachtvolle Kaltnadelarbeit: Bäume, hinten am Ende der Allee ein Haus), 167 (ein Flußtal), 190, 191, 194 (feinste Anwendungen der Kaltnadel, Schifffahrtsstudien, diese drei), 267, 315, 318, 319, 325, 327, 330, 331, 354, 356, 357, 376 (die „große" Woge) stelle ich in die erste Reihe. Dann kommen die Nummern 2, 75, 117, 128, 134, 156, 166, 202, 210, 215, 229, 245, 254 (sehr großes Format), 277, 283, 285, 286, 289, 290, 300, 302, 307 (Vlissingen), 312, 353, 355, 361, 362, 364, 367 (Dordrecht), 373, 378, 379, 380, 385, 386, 396, 402 und 415 (Kircheninneres). Aber auch diese vielen Nummern stellen nur eine Auswahl dar und erschöpfen die Liste der begehrenswerten Blätter nicht. Hierzu kommen noch die Steindrucke. — —

Eine Sonderstellung nimmt Jan Pieter Veth ein: er gehört zu jenen Meistern, die sofort auf den ersten Blick zu erkennen sind, und doch nichts Extravagantes an sich haben. Schade nur, daß er seine Kräfte zersplittert hat, weil er nebenbei schriftstellerisch tätig ist, ja sogar kunstgeschichtliche Arbeiten verfaßt.



Charles Storm van's Gravesande — Die große Welle am Kai

Veths wenige Radierungen sind wie aus hartem Holz geschnitzt. Er hat auf diesem Felde wie auch



Jan Veth Wilhelm v. Bode

auf dem des Steindrucks nur Köpfe, höchstens einmal eine Halbfigur geschaffen. Ein unerbittlich scharfes Auge, eine eiserne Treue der Natur gegenüber leiten seine Hand. Völlig ohne Luft, aber feinsinnig modelliert und seltsamerweise nicht im geringsten langweilig oder geschmacklos stehen diese radierten Köpfe — „Professor Schaepmann", ein „Alter Bauer" — auf dem Papier da. Das letztere Blatt kann einen geradezu an eine Van Eijck-Zeichnung erinnern.

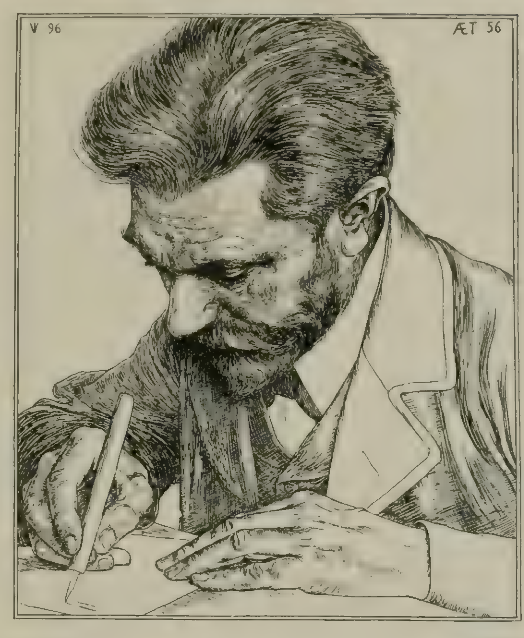
Von den Steindrucken gibt es eine ganze Anzahl, und ganz zweifellos ist die Meisterleistung darunter das prachtvolle Bildnis des „Jacob Maris (aet. 53)" an der Staffelei malend. Da ist Schmelz, Farbe, Großzügigkeit der Auffassung und sogar Luft im Bild, was sonst nicht gerade Veths Sache ist.

Wenigstens technisch großzügig und flott ist das Bildnis eines „Herrn mit der Pfeife im Mund und in der Hand (aet. 40)", an dem Schaber und Pinsel ihren Teil getan haben.

Sonst ist aber eine zart vertriebene Kreidezeichnung dasjenige, was Veth in seinen Steindrucken bietet. Schön gelungen ist die Halbfigur der „Frau R. (1899)", einer sitzenden Rekonvaleszentin. Die feine vornehme Zeichnung mit der prachtvollen, wahrhaftigen Modellierung nehmen den Betrachter leicht gefangen. Die Bedeckung der Zeichnungsfläche ist eine lockere, so daß das Papierweiß noch mitspricht und trotz der Sorgfalt wird die Grenze, die zum Weichlichen hinüberführt, nicht überschritten. Ähnlich, wenn auch um einen Hauch weniger gut, sind nun: „Israëls" im Stuhl sitzend, ein Panblatt, „Brustbild eines Herrn nach rechts (aet. 58, 1895)", „Brustbild ohne Hände eines bärtigen Herrn (aet. 83, 1896)", „Junger Arbeiter mit Mütze (1896)", „Geheimrat Bode" und „Menzel, zeichnend".

Eine zweite Gruppe geht in der weichen Vertreibung noch einen Schritt weiter, und nähert sich nicht unbedenklich der photographischen Durchschnittsaufnahme: „Prof.

Snellen (aet. 60, 1894)", „Rektor J. B. Kan (aet. 64, 1896)", „Museumsdirektor J. Ph. v. d. Kellen (1898)", „Abgeordneter Professor A. Kuijper (1900)", „Prof. Treub (aet. 62)", „Prof. Max Gillavry (aet. 38, 1897)" und besonders der beinahe „süße" „J. N. van Hall (aet. 53)".



Jan Veth Bebel

Ganz prächtig aber sind die mit der Feder in Strich und Punkt gezeichneten Bildnisse. Sie stehen wieder dafür ein, daß in dem Schwarzweiß doch die Linie das einzig Wahre ist. Kaum tritt sie auf, da gibt es Seele und Herz und obendrein Verstand! Mag man auch hier und da verhältnismäßig bestrickenden Flächenarbeiten begegnen, sobald die edle Konvention der Linie kommt, ist es doch gleich eine ganz andere Sache. Der Schauspieler Veltmann (aet. 75, Dez. 1892)" wirkt wie eine japanische Kalligraphie. Ferner gibt es: „Prof. Tilanus (aet. 69, 1892)", „Prof. P. J. Veth (aet. 77)" mit dem Käppchen auf dem Kopf, der ganz ausgezeichnete „Bebel, schreibend (aet. 56, 1896)", „Israëls vor der Staffelei, malend (aet. 69, Jan. 1893)" und „Jos. Alb. Thym", ein Ibsen-Björnson-Typ. — —

Hendrik Jan Haverman ist auch ein Steinzeichner mit ebenfalls großer Neigung zur Sorgfalt und Liebe für Durchführung, aber mit einem viel feineren sensibleren Gemüt begabt als Veth. Bei aller Weichheit der Behandlung wahrt er dem Kreidestrich doch immer die Selbständigkeit und gleitet nicht in der laxen Weise Veths in die Fläche über. Die Frische seiner Technik wird noch durch die Arbeit des Schabers und der kratzenden Nadel verstärkt. Seine Köpfe und Figuren sitzen immer inmitten einer stark wahrnehmbaren Atmosphäre, was um so bemerkenswerter ist, da er den Strich nicht unterdrückt. Er ist einer, der große Mittel zur Bearbeitung kleiner Vorwürfe verwendet, was den Meister ziert.



Wijnant O. J. Nieuwenkamp Silberpappeln

Die sechs Hauptblätter, die ich von ihm kenne, sind: „Mutter, ein Kind liebkosend" (Brustbilder), „Mutter mit schlafendem Kind im Schoß", „Mutter, ein kleines Kind das Stricken lehrend" und „Arbeitersfrau, einen Säugling stillend", dreimal dargestellt, nach rechts, nach links und von vorn. Der weiß gelassene Grund verleiht diesen Blättern etwas Monumentales und gibt eine schöne Folie für die großzügige schlichte Zeichnung ab.

Ich nenne noch weiter: „Kopf eines schlafenden Kindes", „Drei strickende Mädchen, auf der Düne sitzend", fein im grauen Ton gehalten, „Alte Frau von der Kirche kommend" und das „Naturkind, Zeeland", ein kleines, im Freien stehendes Mädchen, in der drolligen, nordholländischen Tracht.

In den Niederlanden liegen die merkwürdigsten Gegensätze hart beieinander — der kleinen Ausdehnung des Landes entsprechend. Es ist das Land der Stimmungskunst, wie wir sie aus den Werken der Gebrüder Maris, des Mauve, des Bosboom, des Israëls und zahlreicher anderen kennen. Daneben leben aber die Künstler, die in der Formenpflege und der herben Stilisierung schwelgen, die jene Ideale ihrer Vorgänger aus alter Zeit, des Lucas van Leiden, der Wiericx, der Passe, des Goltzius usw. für die Kunst unserer Tage in Erinnerung bringen. Zu den bekanntesten Meistern dieses Schlages gehört der unlängst verstorbene Dupont, der in der Eckigkeit die Monumentalität suchte, gehört ferner Wijnant Otto J. Nieuwenkamp.

Nieuwenkamps fein stilisierte Holzschnitte, besonders die schöne mit Veldheer herausgegebene Folge „Oude Hollandsche Steden aan de Zuiderzee" haben ihn mit einem Schlag einen Platz in allen ernsthaften Sammlungen graphischer Kunst verschafft. Noch schöner und wirkungsvoller eigentlich sind Nieuwenkamps etwas weniger bekannte Radierungen. Die ernst-herbe Form eher als die ernst-herbe Linie gibt den

Altar ab, auf dem er opfert. Ungemein fesselnd ist es zu vergleichen, wie er z. B. eine Toledaner Brücke sieht, im Gegensatz zu Pennell. Bei letzterem liegt alles in der genialen Auswahl des Standpunktes und im faszinierenden Vortrag. Nieuwenkamp dagegen modelt die Formen des Naturobjektes um; er spielt mit ihnen, wie ein Böcklin oder ein Turner mit der Farbe spielte, um diesem Naturobjekt einen besonderen Charakter aufzuprägen. So macht er es, wenn er eine Häuserpartie, wenn er einen Kirchturm oder einen kleinen Innenraum, ja wenn er ein paar Bäume auf die Platte bringt. Man möchte sagen, er bildhauert auf der Kupferplatte.



Wijnant O. J. Nieuwenkamp Turm zu Amersfoort

Nieuwenkamp hat sich in dem malerischen kleinen Ort Edam niedergelassen. Er besitzt ein mit Atelier ausgerüstetes Hausboot, mit dem er von Ort zu Ort durch das kanalreiche Land zieht und sich geeignete Motive heraussucht, um an ihnen gleich an Ort und Stelle zu arbeiten. Edam selbst, Haerlem, das Haerlemer Meer, die Insel Marken, Ransdorp, Dordrecht, Amsterdam, Bloemendael, Rheinen, Monnikendam, Brügge, Gouda, Amersfoort und andere Winkel haben herhalten müssen. Dann aber hat Nieuwenkamp auch weitere Reisen gemacht, die er mit seinem Boot „Zwerver" (Herumschweifer) nicht erledigen konnte, an den Vierwaldstätter See, an die Mosel, nach Rouen, nach Venedig, nach Verona, nach Toledo und Cordoba, nach Tanger, nach Konstantinopel und Kairo, und nicht weniger wie dreimal nach Holländisch-Indien. In Java, Bali, Lombok hat er Stätten besucht, die vor ihm noch kein Künstler, manche, die vor ihm überhaupt noch kein Weißer betreten hat.

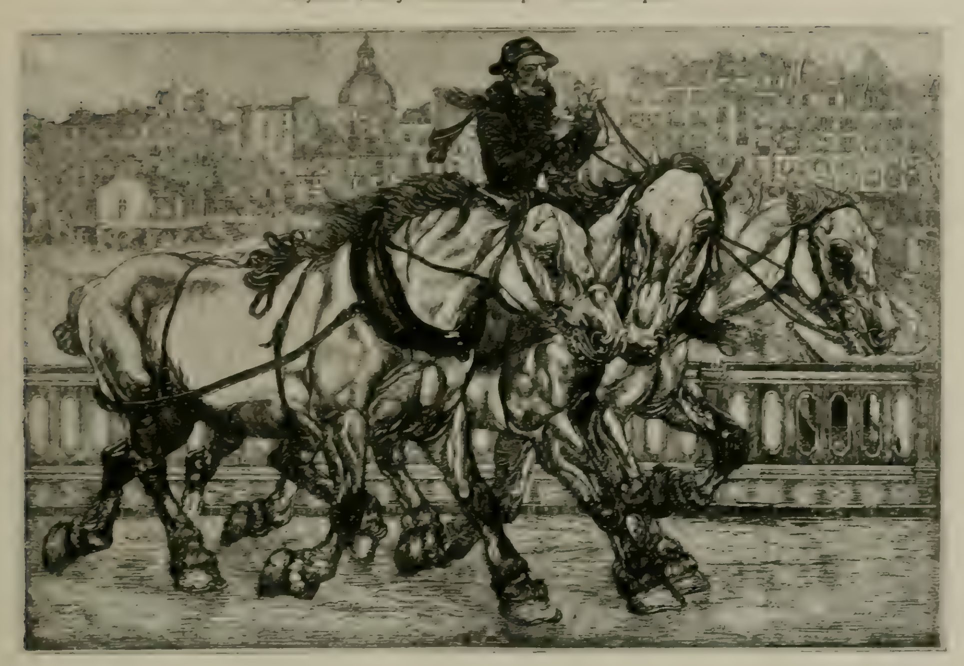
Derselbe Schriftsteller, dem wir den Israëlskatalog verdanken, hatte ein kritisches Verzeichnis Nieuwenkamps* begonnen, ist aber darüber gestorben. Der Künstler selbst

* Hubert & Nieuwenkamp: Twee hondert etsen en houtsneden van W. O. J. Nieuwenkamp, Amsterdam gr. 8°. 1912. De la Faille & Hallema: Vijftig nieuwe etsen van W. O. J. Nieuwenkamp, Amsterdam, 1916



Wijnant O. J. Nieuwenkamp Auf Java

hat es nun vollendet, und es bietet uns soviel genaue Angaben, wie sie von anderer Seite kaum hätten zusammengebracht werden können. — Fein und frostig, mit keuscher Linie, ohne die sinnlich-weich umschmeichelnde Atmosphäre gezeichnet, bieten sich: „Constantine, Aquädukt" (H. & N. 123), „Veere" (H. & N. 55), „In Semarang" (H. & N. 35), „Edam: Kwakelenbrug" (H. & N. 69), „Edam: Het Sluisje" (H. & N. 78), „Toledo" (H. & N. 58), „Hof eines Hauses in Haerlem" dar. Wunderbar, mit der farbigen Wucht eines Seghers sind die „Fruchtträgerinnen" (H. & N. 116, mit feiner Balancierung des Weiß und Schwarz, sowie mit dem Reiz der Skizze), der „Chinesische Betplatz" (H. & N. 59) und „Unter wogendem Bambus" (H. & N. 89) geworden. Als ganz besondere Musterleistungen hebe ich hervor den „Amersfoorter Turm" (H. & N. 86, auch als Komposition prächtig), die „Silberpappeln" (H. & N. 50), „Waringin Baum im Park des Sultan von Jogjarkarta, Java" (H. & N. 28), „Schiffe auf dem Nil" (H. & N. 106, ein feiner Linienrhythmus, wie ein Gerüstebild, mit hervorragender Perspektive ohne Atmosphäre) und „Holland 1911" (eine prachtvolle Beleuchtungsstudie: helles, stilles Wasser mit Segelboot links, rechts vorn steht im Dunkel ein Haus unter riesigem „gebildhauertem" Laub).



Pieter Dupont — Die drei Karrengäule

Nieuwenkamps Holzschnitte sind zum großen Teil in geschlossenen Sammlungen erschienen. Vieles ist Weißlinienschnitt, der sich aber nie bis zu dem stillosen Tonschnitt der Amerikaner verwässert. Das Herbe, Charaktervolle der Formenwiedergabe ist auch hierbei das Hauptaugenmerk des Künstlers gewesen.

Pieter Dupont ist 1871 geboren und nun schon drei Jahre tot. Er war armer Leute Kind und hat es reichlich schwer gehabt, bis er mit seiner Kunst durchdrang. Schüler von van der Valk hat er lange Zeit wie dieser die alten verschwindenden Architekturwinkel Amsterdams aufgesucht, um der Nachwelt wenigstens in Radierungen zu erhalten, was dem Modernisierungstrieb der Zeitgenossen zum Opfer fiel. Dann hat Dupont auch in London und Paris studiert. Nach seiner Heimkehr entschloß er sich, sich in der Nähe von Paris niederzulassen, wo er mehrere Jahre weilte und allmählich seinen Stil fand. Wie Stauffer drängte es ihn, die dreidimensionale, greifbare Form herauszuarbeiten, aus dem Gefühl des Plastikers heraus, und wie jener ist er allmählich

immer mehr zum Stichel übergegangen, wenn auch die endliche Wirkung eine ganz andere bei ihm als bei Stauffer ist. Stauffer liebt letzten Endes doch nur das Spiel des Lichtes auf der Form. Er vermag keine Gestalt groß, schlicht und flächig zu sehen, weil sein Auge auf den Widerschein des Lichtes, den jede Schwellung eines Muskels abwandelt, so stark reagiert. Dupont nimmt aber die Form sozusagen selbst in die Hand und spielt mit ihr: er kräuselt alles, macht sie noch hervorstechender, noch dreidimensionaler, noch unruhiger als sie von Natur aus ist. Er ist wie ein Bildniszeichner, der nur „Chargen“ schaffen kann, wie ein Schauspieler, der sich nicht mit der Menschendarstellung, sondern nur mit „Charakterrollen“ abgeben kann. Wie bei diesen beiden geht unsere Freude auch bei Duponts Werk in erster Linie auf das Vergnügen zurück, das wir an seiner technischen Meisterschaft haben. Wir wollen bei ihm, wie bei jenen, nicht Natur, nicht Anschauung, sondern nur die unglaublich gesteigerte Gewalt über die Mittel genießen.

Unter seinen früheren Radierungen hebe ich hervor die „große“ und die „kleine Gracht in Amsterdam“, die „Heuschober“ und die drei „Amsterdamer Kirchtürme“ sowie die große Platte des „Damrak, Amsterdam (215:400). Im „Steinlen“ hat er ein ganz einzigartiges Bildnis geschaffen, und auch die große Platte des „Dirk Tulp“ nach Potter ist bemerkenswert.

Später wurden seine Spezialität schwere Lastpferde und auch Zugochsen. In Paris schuf er, noch fast ganz radiert, aber im Stil sich schon völlig der sorgfältigen Sticheltechnik nähernd: „Pflugpferde am Seineufer“, „Gefallener Karrengaul“, „Karrengaul an der Seine“, „Vier Zugochsen“ nach links und desgleichen nach vorn, „Essenszeit“, „Trabender Kohlenkarrengaul“, „Zurück zum Stall“, „Die drei Omnibuspferde“ u. a. m.

Die Hauptblätter, nur vorgeätzt und im wesentlichen mit dem Stichel durchgeführt, sind: „Die vier Pflugochsen nach rechts“ (195:550) und das Gegenstück die „Drei Pflugpferde nach links“, „Der angespannte Schimmel am Baum grasend“, „Der Schimmel nach rechts, bei einem Pflug stehend“, „Die drei fressenden Karrengäule“, „Der ruhende Karrengaul nach links“ und die beiden „Bettler“.

In Paris 1900 und in München 1910 erhielt Dupont die große Goldene Medaille, er wurde als Professor des Kupferstichs an die Amsterdamer Akademie berufen. Sein früher Tod hat eine verheißungsvolle Entwicklung jäh abgebrochen.



Anders Zorn Die drei Grazien

DIE NORDISCHEN LÄNDER

Auf einen verstorbenen Meister muß ich selbst hier zurückkommen, nicht hervorragend genug, um einen Platz in dem hervorgehobenen Kapitel der Alten, Ewigjungen zugewiesen zu bekommen, doch zu gut und zu aktuell, in wenigstens einem Teil seiner Arbeiten, um mit Stillschweigen übergangen zu werden.

Mit feiner, vorsichtiger und geschickter Nadel hat der Däne Carl Bloch achtundsiebzig Bildnisse, Genrebilder und Landschaften radiert. Seine Kunst ist eine, die ganz auf eigenen Füßen steht, ganz und gar sich nur auf die Leistung der Nadel und der orthodoxen Ätzung stellt. Er überläßt nichts von der Wirkung den Kniffen und Handgriffen des Druckers; er wird nie weichlich noch wildromantisch sentimental.

In den biblischen Radierungen steckt eine Mischung von Rembrandtschem graphischem Geist mit Carstens-Thorwaldsen-Corneliusschem Idealismus, wobei der zweite Faktor die guten Anlagen des ersten natürlich beeinträchtigt. Bei vielen der Landschaften


Anders Zorn Frauenakt

und Genrebildern ist die Sauberkeit eine allzu weitgehende, die Naturanschauung keine naive, sondern aus zweiter Hand, aus den Lehrerregeln des Ateliers übernommene. Auf einigen wenigen Blättern aber ändert sich das wie mit einem Schlag. Das sind schlichte, ehrliche Darstellungen ganz einfacher, nicht zurechtgestutzter Motive; meist Landstraßen mit Telegraphenstangen, Küstenstriche oder Dorfstraßen. Sie stammen aus dem Anfang der achtziger Jahre, aus einer Zeit also, da drei Viertel aller Kunstbeflissenen in Dänemark es noch für einen schauderhaften Mißgriff hielt, etwas so „Häßliches" wie eine gemeine Telegraphenstange, das trostlose Hervorbringsel der nüchternsten Industrie, in die hehre, hohe, göttliche Kunst einzuführen. — Ich nenne noch eine feine Bildnisstudie, die „Mutter des Künstlers", und die „Alte Frau, Spatzen fütternd", auf der unser Künstler eine wohlkomponierte Fleckenwirkung entfaltet. — —

Unbedingt zu beachten sind für unsere Zwecke wohl nur zwei Nordländer, von denen allerdings der eine ein internationaler Stern erster Größe ist, auch mit dem entsprechenden internationalen Einschlag in seinem Kunstcharakter. Anders Zorn ist in Paris zur Berühmtheit geworden: beinahe die Hälfte seiner Platten sind für Amerika und im amerikanischen Auftrag geschaffen. Er hat sich wohl nach seinem Geburtsort Mora in Schweden zurückgezogen, ist aber keineswegs zum Schweden, wenn ich so sagen darf, zusammengeschrumpft.

Zorn gehört zu den fabelhaft gewandten Künstlern. In den Ausstellungen der beginnenden neunziger Jahre erfreute man sich seiner frappierenden Gemälde, „Im Omnibus", „Badende Frau mit Kind am Strande", „Auf der Pferdebahn", die lustig nebeneinandergesetzte Farbenkleckse aufwiesen, welche bei richtiger Entfernung des Betrachters ein Bild von famoser Plastik und Luftigkeit ergaben. Maler und Malerinnen

geraten noch heute ganz aus dem Häuschen über Zorns Brillantfeuerwerk. Uns anderen fällt auf, daß er immer noch so malt wie vor fünfundzwanzig Jahren, während die Technik nicht auf einer ewiggültigen Grundsäule ruhte, sondern entschieden der ganz besonderen Sehnsucht des damaligen Tags entsprach.



Anders Zorn J. B. Faure am Klavier

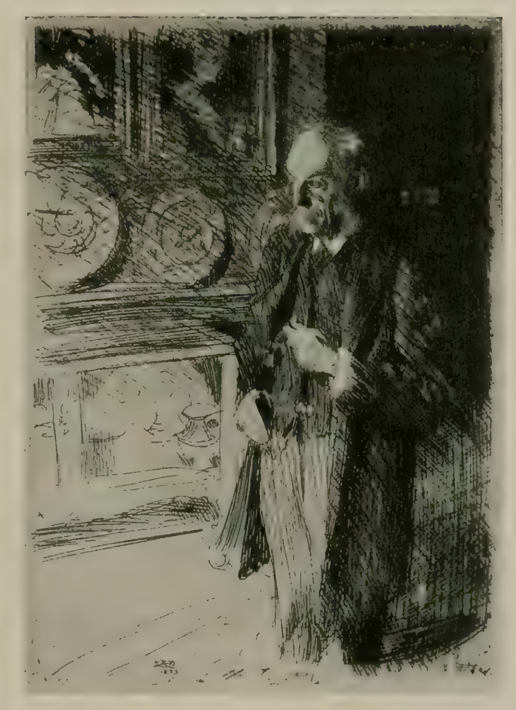
Nicht minder flott und blendend ist Zorn, sobald er radiert. Über die Platte, immer in einer Richtung, fegt er eine Menge Striche. Kein einziger davon entspricht den Naturformen, aber wie durch Zauberei entsteht unter dem Schleier dieser Linien die prächtigste, suggestionsreichste Modellierung. Die „Rasse", der Effekt ist da, und man wird förmlich in einen Strudel mit hineingezogen. Übelwollende nennen das eine Manier; Gutgesinnte sind entzückt über die neue Konvention, die eigene, persönliche Mundart des Künstlers. Als Stilisierung, als impressionistische Technik, die im größten Gegensatz zum platten, gemeinen Realismus steht, ist das jedenfalls ganz hervorragend! Die einzige Gefahr liegt darin, daß die Sache bei oftmaliger Wiederholung wie ein Kunststückchen, ein Rezept wirken kann; ich sage k a n n, nicht m u ß. Es kommt hierbei wohl hauptsächlich Temperament und Augenblicksverfassung des Betrachters in Frage. Jedenfalls hat Zorn die Geschichte oft wiederholt. An und für sich ist sie dadurch nicht schlechter geworden. Wenn man eins der letzten Blätter, die „Drei Grazien" betrachtet, so kann man ebensosehr darüber staunen, wie es dem Künstler gelingt, unter den scheinbar zügellosesten, willkürlichsten Strichen geradezu Bildnisähnlichkeit, schlechthin eine feinfühlig in die Einzelheit gehende Modellierung hervorzuzaubern, genau wie ihm das bei den Blättern, die jetzt fünfundzwanzig Jahre alt sind, gelang.

Ein ganz klein wenig aber — das muß man zugeben — hat der Erfolg, hat Amerika den Künstler verdorben. Mitunter treten flüchtige Platten auf, die seiner nicht ganz würdig sind. Die möchte der Sammler vermeiden, es bleiben ihm genug andere übrig;



Anders Zorn Albert Engström

zumal die Preise heute so gestiegen sind, daß man 600—1000 Mark für Arbeiten zahlt, die einst zum Preis von 40 Mark erschienen waren.



Anders Zorn Henry Marquand

Die ersten schönen Arbeiten Zorns sind Eigenwiedergaben seiner Gemälde. Dazu hat aber die „Manier" genutzt, sie zu etwas zu gestalten, das von allen übrigen Eigenwiedergaben in der modernen Graphik vorteilhaft absticht. Wer es nicht gesagt bekommt, würde nie darauf verfallen, daß solche spontan aussehende Arbeiten wie „Rosita Mauri" (D.* 34), „Une première" (D. 35), „J. B. Faure" (D. 52, am Klavier singend das erstaunlichste vielleicht von allen Zornblättern, ein Interieur mit fabelhafter Luft!), „Le pêcheur" (D. 53), „La Valse" (D. 54), „La dame au cigarette" (D. 62, die zweite Platte ist vorzuziehen), „Mme. Simon" (D. 66, desgl.), „En Omnibus" (D. 71), „Le toast" (D. 80), „Effet de nuit" (D. 99) schon einmal zuvor in einem ganz anderen Mittel konzipiert worden sein könnten.

Das sind gleich die Titel einiger der Hauptblätter Zorns aus seiner ersten, bis zum Schluß des Jahres 1895 reichenden Zeit. Dazu gesellen sich noch neun weitere Stücke: „Mme. A. Dayot" (D. 47), „Le matin" (D. 60, ein wahres Hexenstück kunstvoller Modellierung unter scheinbar regellosem Liniengewirr), „L'orage" (D. 63, das Selbstbildnis zu Pferd), „Ernest Renan" (D. 72, vielleicht die Hauptplatte), „Mme. Olga Bratt" (D. 73), „Graf Rosen" (D. 77), „Die Irländerin" (D. 84), „Mein Modell und mein Boot" (D. 90) und „Paul Verlaine" (D. 92, die erste Platte ist die wichtigere, aber die „Pan"-drucke sind bei den Händlern verbreitet: für den Pan wurden hiervon, wie von der Mme. Simon [D. 66], zwölfhundertundachtundvierzig Abdrucke hergestellt).

* Loys Delteil: Le peintre-graveur illustré, Tome 4me. Paris kl. 4°. 1909

Unter den Blättern der zweiten Hälfte von Zorns Tätigkeit lassen sich einige Gruppen ausschälen, zunächst die der sehr interessanten Künstlerbildnisse; ,,Besnard und sein Modell" (D. 103), ,,St. Gaudens und sein Modell" (D. 111), ,,Zorn und sein Modell" (D. 148, die zweite Platte) und ,,Troubetzkoy im Atelier". Besonders die drei letzten sind hervorragend ansprechende Bildnisse von größter Unmittelbarkeit. Dann kommen die Frauenakte, im Atelier und im Freien am Wasser. Das große, starke Talent hat es sich erlauben dürfen, beim nackten weiblichen Körper seinem Lieblingspublikum, den Amerikanern und Engländern, Dinge zu zeigen, die vor ihm k e i n e r ihnen zu bieten gewagt hat. Das ist immerhin eine kulturgeschichtlich bedeutsame und interessante Tatsache. In den vielen amerikanischen Bildnissen, die Zorn nun geschaffen, tritt die Routine etwas stark hervor, und da es sich fast nie um irgendwie bemerkenswerte Leute handelt, so bilden diese Blätter eine schwächere Seite in des Meisters Schaffen. Es genügt zu sagen, daß die Umstände den Künstler immerhin noch nicht dermaßen gedrückt haben, wie es z. B. bei Helleu der Fall gewesen ist.

Auch aus dieser zweiten Periode, die ja noch nicht abgeschlossen ist, möchte ich noch ein Dutzend Hauptblätter kennzeichnen, die Zorn aufs beste repräsentieren und ihn von so vielen Seiten zeigen, wie er überhaupt hat. Es sind: ,,Die Badende, vom Rücken gesehen" (D. 108, die zweite Platte ist die gelungenste), ,,Nachtvogel, auf einem Pariser Boulevard" (D. 109, ebenso), ,,Die alte Ballade" (D. 126, ebenso), ,,König Oskar II." (D. 129, ebenso), ,,Präsident Cleveland und dessen Gemahlin" (D. 142 und 144, ebenso), ,,Prinzessin Ingeborg" (D. 153, ebenso), ,,Mme. Nagel" (D. 110), ,,Frau Maya Heyne-Ljunglöf" (D. 149), ,,Madonna" (D. 150), ,,Kersti" (D. 193) und ,,Mr. und Mrs. Curtis" (D. 201). — —

Der zweite hervorragende Nordländer, den ich meine, ist natürlich Carl O. Larsson, wieder ein Schwede. Er ist durch seine großen Aquarelle berühmt geworden, die die Runde durch alle Ausstellungen gemacht haben und in Albenform in verkleinertem Faksimiledruck erschienen sind Der Künstler entwickelte darin einen sehr ansprechenden Farben- und Formengeschmack; man könnte ihn als eine Art nordischen Boutet de Monvel bezeichnen. Neuerdings hat er manchen von uns wohl ein bißchen enttäuscht, indem er gegenüber dem Erfolg nicht stand hielt. Welcher Künstler verflachte nicht unter dem Einfluß der lohnenden Aufträge, die sozusagen unmittelbar vom großen Publikum kommen! Und dann — man geht nicht so mit seinem häuslichen Glück hausieren. Schon Pythagoras sagte: ,,Trage nicht das Merkzeichen Gottes am Fingerring". Es ist ja schön, wenn die Sonne in das Haus Larsson hineinlacht, aber er möchte

uns die Mitteilung nicht immer und immer wieder aufdrängen, in Gestalt eines kostspieligen Albums.

Diese etwas spießerliche Selbstzufriedenheit spricht auch aus den Farbensteindrucken Larssons. Sie sind im übrigen reine Faksimilewiedergaben seiner Aquarelle, auch dann — um paradox zu sprechen, wenn dem Druck kein Aquarell als Vorlage vorausgegangen sein sollte. In anderen Worten, sie weisen keine streng-graphischen Eigenarten auf und könnten ebensogut von dritter Hand geschaffen sein.

Ganz anders steht es um die nicht allzu zahlreichen Tiefdrucke von Larsson. Sie sind durchaus persönlich, stellen stets l'art pour l'art vor, kümmern sich nicht um das liebe Publikum und seine Schwächen und greifen jedes Problem naiv und frisch, aus echter, eigener Initiative an.



Carl O. Larsson Aktstudie

Die halbnackte ,,Sitzende Frau" (K.* 20), ein gutes vernis-mou Blatt, wirkt im Schwarzweiß wie eine flächig in großem Wurf gemalte Farbenkomposition. Ganz hervorragend ist die ,,Sitzende nackte Frau" (K. 21), mit den erhobenen Armen. Die punktierte Modellierung erinnert ganz merkwürdig an einige alte Punzenstiche: sie verrät eine höchst malerische Art, den Umrißstrich aufzulösen. Diese Punktbehandlung treffen wir wieder im ,,Bildnis G. H. V. Upmark" (K. 39), einem fein durchgeführten, überzeugenden Stück. Ein leichter angelegtes Bildnis, aber nicht minder trefflich gezeichnet, auch nicht weniger lebensvoll ist der ,,D. O. Bell" (K. 36), ,,Karin und Kersti" (K. 43), die stehende Mutter, die ihrer Kleinen das Haar kämmt, ist wieder ganz anders, ganz originell: so hat die Sache kein anderer angepackt. Interessant sind auch die Farbendruckversuche ,,Liegender Akt" (K. 16—18), gut gesehen und gezeichnet, und das nette Rokokofigürchen ,,Kostümstudie aus Gustaf III. Zeit" (K. 25—27).

* John Kruse: Das graphische Werk C. Larssons in den Mitteilungen der Graphischen Künste pp. 54—7 Wien 1905

Einem großen Blatt „Brita und ich" (K. 35) — das kleine Mädchen sitzt dem Maler auf dem Kopf — das gut im Umriß ist, merkt man vielleicht doch ein wenig an, daß es nicht als Radierung konzipiert, sondern nach einem Aquarell entstanden ist. Ganz vorzüglich aber sind noch das Bildnis der Mutter des Künstlers „Johanna G. Larsson" und der „Am Boden sitzende Frauenakt". Die Halbfigur der Mutter ist in leichter zarter Linie radiert, das Ganze höchst fein in einem zarten grünlich-grauen Ton gehalten, so daß es trotz der Abwesenheit der Pigmente einen Farbenreiz besitzt. Es ist eine sehr geschmackvolle Darstellung eines Menschen, der sonst keinen Reiz als Modell hat. Der Akt mit der rechten Hand auf der linken Schulter ist wohl Larssons Hauptblatt. Ganz wunderbar ist die prachtvoll sichere Linie des Konturs. Eigenartig fein ist die Schattierung wieder einpunktiert: das Haar ist geistreich als schwarzer Fleck, als eine Art Ruhepunkt eingesetzt. Endlich ist die Figur ganz besonders glücklich in den Rahmen der Platte hineinkomponiert.

Denkt man allein an den zwar verspäteten, doch unleugbaren Erfolg, so muß man E. Munch den dritten großen nordländischen Graphiker nennen. Auf ihn jedoch geht jene Kunst als auf ihren Stammvater zurück, die der Periode, womit sich mein Buch befaßt, zeitlich folgt, und so wird Munch, seinem Wirken entsprechend, nur in einem Werk behandelt werden können, das sich mit den Graphikern der jüngsten Epoche beschäftigt. — —

Nicht annähernd so bekannt wie die vorigen ist Johan Rohde, dem wir eine Reihe von wunderbar in tiefem Ton gehaltene Steindrucke verdanken. Das Licht ist bei ihm gleichsam phosphoreszierendes Dunkel. Es strahlt nicht mehr von der Sonne aus, sondern von den Körpern selbst, die noch etwas von dem ausströmen, was sie tagsüber eingesogen haben, ehe die schwarze Nacht sich auf sie senkt.

In seiner Technik ist nichts mehr von der kleinlichen Wirkung der Kreidestrichelung zu bemerken. Schabeisen und Nadel haben dem Stein eine Epidermis gegeben, die oft so wirkt, als wäre auf ihm mit dem Pinsel gemalt worden. „Sommerabend in Tönning" ist ein schönes Kanalbild, die „Hügelmühle" eine andere treffliche Landschaft. Ich nenne ferner zwei Bildnisse „Jan Verkade" und „Jens F. Willumsen", die große Fassung. (Letzterer Maler hat übrigens auch einige interessante Radierungen, darunter „Ansicht von Helsingör", und mehrere gute französisierende Steindrucke geschaffen.) Rohde ist wieder einmal einer, bei dem ich einige Reproduktionen an dieser Stelle nicht umgehen darf. Sein „Der Tod und der Reisigsammler" nach Millet und sein „Stopfendes Mädchen" nach Hammershöj sind zwei ganz meisterhafte Wiedergaben, die durchaus

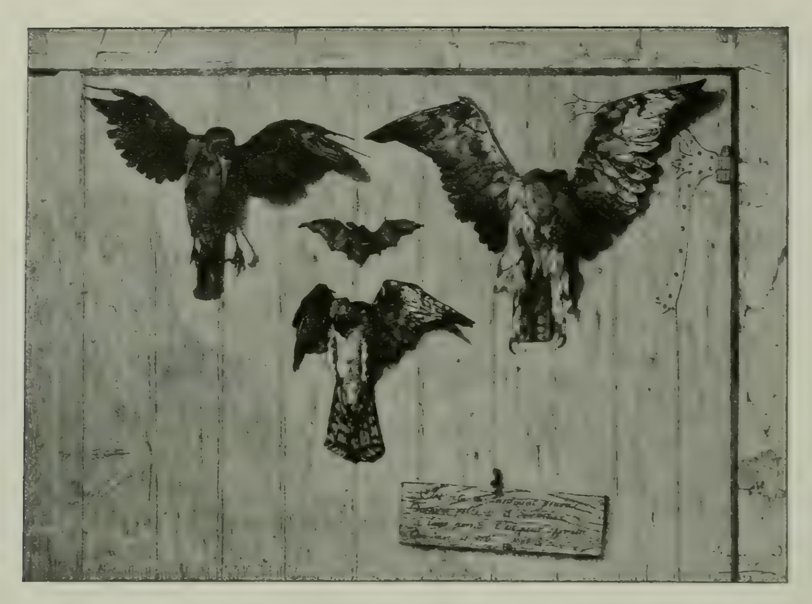
die Qualitäten von Originalen haben. Es ist merkwürdig, wie er im Steindruck eine edle, tiefe, ruhige Schwärze ganz ohne Glanz zu erreichen weiß. — —



Axel Gallen Frauenbildnis

Der Architekt Ferdinand Boberg hat Zorns derbe, rassige Art der kühnen Strichelung auf die Landschaft und das topographische Bild angewendet. Die Wirkung ist allerdings nicht eine ebenso starke, denn unter dem Strichgewirr gibt es hier nicht die feine Modellierung wie beim Bildnis und bei der Figur. Daß diese Modellierung aber wie durch Zauber entsteht, ist ja der Haupttrumpf, den diese Manier auszuspielen hat. Bobergs Platten zeigen meist einen schweren, einheitlich dunklen Ton. Schön ist, daß er als beruflicher Architekt sich nicht in das trockene Detail verliert. Die „Notre-Dame zu Paris“ im Regen ist ein starkes Stimmungsbild, auf dem allerdings der Regen eher als die Kirche zu seinem Recht kommt.

Graf Sparre hat eine Anzahl Blätter radiert, die gut im Motiv, Albert Edelfelt solche, die trefflich im Strich sind („Brustbild eines Schwerhörigen“, „Finnische Landschaft“), und der trotzige, bodenständige und urwüchsige Axel Gallen möchte mit mehr als einem bloßen Wort hervorgehoben werden. Aus seinen Landschaften atmet Heimatluft in noch stärkerem Maße als bei jenen; aus seinen Bildnissen der selbständige fast eigensinnige Wille. Das „Brustbild einer jungen Frau nach rechts“ ist eine gute, spezifisch zeichnerische eher als druckgraphische Leistung: das „Selbstbildnis“ in seinem schroffen Liniengerüst eine feine Probe von Gallens Charakterisierungskunst.



Félix Bracquemond Krähen („Le haut d'un Battant de Porte")

FRANKREICH

In Frankreich hatte es sich in der Kunst, so ziemlich wie bei uns, zunächst um die Malerei, dann ein wenig um die Plastik und dann eigentlich um nichts Weiteres, zum allerwenigsten um die Graphik gehandelt. Die großen Namen des Schwarzweiß, wie Daumier, Gavarni, Raffet hatten Blätter bis in die Tausende geschaffen, und diese Massenhervorbringung drückte auf das Ansehen des Einzelblattes als Sammelobjekt. Überdies — was man für zwei Sous im Charivari kaufen konnte, wollte man sich doch nicht erst, auch wenn es im Sonderdruck vorlag, mit irgendwelchem Geldaufwand zulegen. Zudem gab es damals und gibt es merkwürdigerweise auch heute noch Leute, die meinen, die Charivaridrucke seien die eigentlich guten!

So kam es, daß die Graphik bis zum Schluß der neunziger Jahre in Paris nicht das Ansehen genoß, den ein guter Marktpreis immer mit sich bringt. Zu einer Zeit, da 40 bis 50 Mark in England schon das übliche Äquivalent für einen Haden usw. war, konnte man französische Blätter für weniger als die Hälfte erhalten.

Die Billigkeit ist nur ein äußeres Merkmal. In Paris ist die Schwarzweißkunst die längste Zeit als eine Art Ausspannung, als Erholungsarbeit in den Pausen des großen

Schaffens betrachtet worden. Es ist bezeichnend, daß dort niemand darauf verfiel, eine so hochwichtige Gründung wie die Royal Society of Painter Etchers ins Leben zu rufen. Wer radierte, tat es wirklich nur zum eigenen Vergnügen und hat seine Blätter fast oder ganz verschenkt. Berufsradierer waren so gut wie ausschließlich Reproduzenten. Man sieht es ja an dem, was ich über Meryon, Manet, Rops schon mitgeteilt habe. Wer bis etwa 1895 die Augen offen gehalten hat, konnte französische Graphik in Menge von der allerbesten Qualität für ein Butterbrot zusammenbringen.

Daß Félix Bracquemond heute noch unter uns lebt und schafft, kann einem wie ein Märchen erscheinen! Nur zwölf Jahre jünger als Meryon und heute noch tätig, da doch Meryon als Mensch kaum noch eine Erinnerung ist. Bracquemond hat ihn kennen lernen, hat von ihm später gelernt und hat uns das wichtigste Bildnis von ihm erhalten. Als er aber selbst anfing zur Radierung überzutreten, war es auf diesem Gebiet in Paris, trotz Meryon, trotz Jacque, wie ausgestorben! In keinem Atelier konnte Bracquemond auch nur die einfachsten Rezepte im Jahre 1849 erlangen. Er mußte sich seine Winke aus der alten Diderotschen Enzyklopädie holen.

Was er da las, hat genügt. Drei Jahre später schuf er eines seiner Hauptwerke ,,Le haut d'un Battant de Porte" (B.* 110).

Aber die Ware zog nicht. Auch nicht einmal seine reproduzierenden Arbeiten. Den schönen ,,Erasmus" nach Holbein hat die Salonjury noch 1863 refüsiert. So widmete sich Bracquemond dem Kunstgewerbe. Von 1866 ab war er besonders als Keramiker tätig, von 1870 bis 1878 in Sèvres angestellt. Nun erst kehrte er zur alten Liebe, zum Schwarzweiß zurück, und der Erfolg trat endlich ein. Seine Besonderheit waren zarte, gewissenhafte Reproduktionen, dann als Originalradierungen Tierbilder, vor allem aus der Vogelwelt, zum dritten nette anspruchslose Landschaften aus dem Seinetal und Bildnisse. Bis zum Jahre 1889 hatte er schon 810 Blatt geschaffen. Man kann sagen, Bracquemond hat für die französische Radierung geradezu den Typ der Möven, Enten, Schwalben, Gänse, Fasanen und des Hühnervolks festgelegt. Durch die Beschäftigung mit der Keramik war er auf Japan geleitet worden, und in dieser Tierbildnerei zeigt sich der japanische Einfluß deutlich. So in dem königlichen ,,Vieux Coq" (B. 222) von 1882, der mit den Reizen einer japanischen Bronze ausgestattet ist. Diese Art Miniaturradiererei der Einzelheiten ist gewiß fein, und doch ist es merkwürdig, wie sehr

* Da es über Bracquemond noch keinen wirklichen Oeuvre-Katalog gibt, zitiere ich die Nummern nach Beraldi, der den dritten Band seines unzuverlässigen und dilettantenhaften Werkes ,,Les graveurs du XIXe siècle" diesem Meister widmet. (Paris 8^{0}. 1885 mit Suppl. von 1889)



Félix Bracquemond Die Elster

sie noch Kartonstil geblieben ist. Trotz der Kontraste ist die Wirkung nicht vom Flachen und Grauen losgelöst. Für den mangelnden technischen Schwung entschädigt der legitime Humor in der Auffassung. Die Ähren hinten sind aber ärmlich und schal. Japanismus bemerkt man auch in den „Störchen“ (B. 179) mit ihrer stilisierten Linienführung. Oft versucht Bracquemond in seinen Hauptarbeiten maliziös zu werden, so soll der heisere, breitbeinige „Corbeau“ (B. 115) am Fuß des Galgens, die Männer des Gesetzes persiflieren; die großmäulerisch auf der Weltkugel sich über Paris spreizende Elster, jene der Kritik. Weitere namhafte Tierstücke sind: die „Knäkenten“ (B. 111), „Der Enterich“ (B. 116), „Die Maulwürfe“ (B. 134, aufgehenkt, mit Versen), „Der gerupfte Kapaun“ (B. 155), „Der Unbekannte“ (B. 174, Ente und Schildkröte), „Kiebitz und



Félix Bracquemond — Auf der Terrasse der Villa Brancas

Enten" (B. 175), „Entenzeitvertreib" (B. 221), „Die Möven" (B. 223, sie fliegen über ein etwas wolliges Meer), „Enten im Schilf" (B. 224), „Schwalben" (B. 225), „Die überraschten Enten" (B. 778, mit der nackten Badenden).

Übrigens darf man sich nicht verhehlen, daß ein leiser vormärzlicher Zug doch noch diesen Blättern anhaftet. Man merkt ihn noch deutlicher in einigen anderen Darstellungen, wie z. B. in der „Terrasse der Villa Brancas" (B. 215, mit den zwei Frauen). Bracquemond hat wohl alle denkbaren Techniken, sogar den Farbendruck de Bucourts, ausgetüftelt und eigene Rezepte ausgearbeitet, und doch ist er schließlich ein Kind der vortechnischen Zeit geblieben. Nach den Tagen von Toulon (1893) schuf er noch einen krähenden Hahn, „Vive le Tsar!", der eigentlich erst so frei ist, wie man es von einem großen Meister, der noch ganz für uns aktuell sein soll, erwarten möchte. Der Mann, der Corot wie Holbein, G. Moreau wie Millet, Delacroix wie Meissonier „gleich gut" reproduziert, blickt doch aus den meisten anderen Blättern etwas heraus.

Unter den Landschaften sind die gesuchtesten: „Der Wolf im Schnee; Winter" (B. 180), „Die Seine, Bas Meudon" (B. 187), „Rue de Bruyères, Sèvres" (B. 191), „Der Wurfgarnfischer" (B. 189), „Die fünf Ansichten von der Belagerung von Paris" (B. 197



Félix Bracquemond Bildnis

bis 201) und die „St. Pèresbrücke in Paris" (B. 217). Sammler interessieren sich auch noch für die Bildnisse „E. de Goncourt" (B. 54), „Boschi" (B. 18, mit der Guitarre), „Selbstbildnis" (B. 11, mit der Ätzflasche), „L. Cladel" (B. 21), Maler „Curzon" (B. 25), Maler „Didier" (B. 29), „Echérac" (B. 37), „Th. Gautier" (B. 49), der Orientreisende „J. Laurens" (B. 72), „Carnot" (B. 777) und besonders „C. Meryon" (B. 77) auf dem Bett. Von diesem letzteren Blatt gibt es aber nur zehn Drucke: was man gewöhnlich sieht, ist eine Faksimileheliogravüre. —

Es gibt auch heute noch eifrige Charles Jacque-Sammler, aber dieser Meister ist doch entschieden vieux jeu. Acht Jahre älter noch als Meryon, den er allerdings um sechsundzwanzig Jahre überlebte, ist er zumeist in Rembrandt, Ostade, Vandevelde, Dujardin stecken geblieben, genauer gesagt in der Auffassung, die man von diesen Meistern um 1830—40 hatte. Jacque hat jedoch ein Lebenswerk eingesetzt, um die Radierung zu Ehren zu bringen, und so mag er schon deshalb einen Platz in unserem Buch haben. Er ist der Dichter der Weide, der Schäferei, der Farm geworden. Man kann Hunderte von Schafradierungen hintereinander von ihm zu sehen bekommen. Die Goncourts tauften ihn, nach einer anderen Spezialität, den „Meister des Schweins". Gewöhnlich hat auch er viel zu viel Arbeit auf der Platte und kann sich nicht von dem Gedanken befreien,

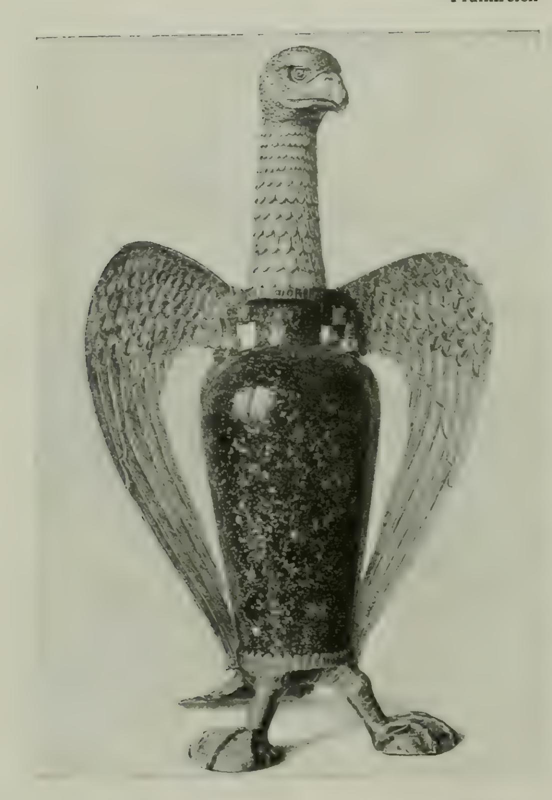
daß er die Tonwirkungen eines Gemäldes auch in der Radierung beibehalten muß. Das gibt sich ein wenig in Blättern wie „Schweine aus dem Wald kommend“ (G.* 87), „Schweineherde“ (G. 92), „Die Schweinehirtin“ (G. Suppl. 225). „Das ruhende Paar“ (G. 89) hat eine fast Legrosartige Haltung: zur wirklich freien Linie steigert der Meister sich aber doch nur in wenigen Blättern wie „Rinderherde bei der Tränke“ (G. 97), „Die Tränke“ (G. Suppl. 214), „desgl.“ (G. Suppl. 61), „Sturmlandschaft“ (G. 248). Wer ein Dutzend Jacques besitzt, hat alles, was sich in eine moderne Sammlung von Radierungen einpassen läßt.



Félix Bracquemond Selbstbildnis

Nicht anders steht es um Maxime Lalanne. Von gewissen Leuten, die von einer klassischen Periode der französischen Radierung reden, wird Jacque als deren letzter Vertreter gepriesen, Lalanne als der erste verderbliche Neuerer beklagt. Die klassische Schönheit sehen sie in der Annäherung an die Art des Kartonsstiches, des Zeichnungsstils, der auf alle Reize der Farbenandeutung und dramatischen Schattengebung verzichtet. Lalanne hat 1862 eine kleine „Themselandschaft“ mit der kalten Nadel ziemlich in Hadens Manier radiert, in der er die malerischen Eigenschaften des Grats einigermaßen zur Geltung brachte. Das war seine Sünde: damit hatte er die „hohe“ — sprich „steifkalte“ — Kunst entwürdigt. Es ist gerade wegen der wenigen Blätter dieser Art („Richmond“, „Quai Voltaire“, „Le pont royal“, „Freiburg in der Schweiz“, „Alter Winkel in Vitré“, „Hafen von Trouville“),

* J. J. Guiffrey: L'Oeuvre de Ch. Jacque, Paris 8°. 1886 mit Suppl. 1881



Jules Jacquemart Porphyrvase

Aus den „Gemmes et joyaux de la Couronne"

daß er in unserer Zeit überhaupt noch beachtet wird. Jene „Rue des Marmousets", jene Ansichten von „Beuzeval", von den „Vaches Noires, Villers", von „Bordeaux", vom „Quai des Chartrons, zu Bordeaux", wie überhaupt das meiste unter seinen 196 Platten hätten die Verteidiger solcher Kunst ruhig ins Grab mitnehmen dürfen, soweit es uns angeht. Lalanne hat das wichtigste Buch Frankreichs über die Technik der Radierung während des 19. Jahrhunderts geschrieben: wiederum ein äußerlicher Grund, warum man auf den Meister und seine Kunst achten darf.

Der letzte dieser alten Herren, den ich anführen muß, nimmt eine besondere Stellung ein. Es ist Jules Jacquemart, 1837 geboren und seit 1880 tot: Beraldi nennt ihn den „créateur d'un genre nouveau" in der Radierung. Nur deswegen erwähne ich ihn, wegen dieses „neuen Genres", der Fähigkeit, Stilleben in ihrer Stofflichkeit mit fabelhafter Brillanz wiederzugeben. Seine Kunst mag man, wenn man will, auf die Muscheln, auf die Muffe Wenzel Hollars zurückleiten. Jedenfalls hat er sie wieder einmal neu entdeckt, diese Kunst, und zur außerordentlichen Vollendung entwickelt, Jacquemart hat beinahe vierhundert Platten radiert. Der Sammler sollte versuchen, einige, die in bewunderungswerter Weise objets d'art, namentlich auch japanische Gegenstände wiedergeben, zu erlangen. Das Hauptwerk ist „Les gemmes et joyaux de la Couronne", Paris, fol. 1868. Auch die Ausgabe von 1886 ist noch gut. Von völlig freien Originalradierungen weise ich auf „Das Eichhörnchen und die Mücke", auf die „Souvenirs de Voyage" (eine nette, schlichte Studie von altem Schuhwerk), auf die



Marcellin Desboutin Bildnis einer Frau



Marcellin Desboutin Auguste Renoir

Pflanzenbilder und auf die Bildnisse. Aber alles das haben andere Künstler ebenso gut, sogar noch besser gemacht. Wer einen wirklichen Jacquemart haben will, muß doch eines der oben näher gekennzeichneten Blätter zu erwerben suchen.

Bleiben wir vorläufig bei den Toten, so stoßen wir bei Marcellin Desboutin und Camille Pissarro jedenfalls auf viel modernere Geister als die ebengenannten es waren. Desboutin ist Spezialist des Kaltnadelbildnisses. Er bleibt meist bei einem bescheidenen Format und weiß die besondere Gratwirkung sehr ansprechend auszunützen, hat er doch auch einen sehr guten Meister gehabt. Es war in Amsterdam nämlich, wo er sich um 1850 aufhielt, daß Desboutin sich zum Kupfer wandte, und er wollte zuerst die Welt mit einer Kaltnadelwiedergabe der Nachtwache in Erstaunen setzen, beschied sich dann aber mit einer Kopie von Rembrandts Six-Radierung. Von 1854—75 lebte er in Florenz, wo er einige Renaissancemeister in seinem eigenen Besitz mit der Nadel paraphrasierte: später hat er noch fünf Fragonards in Grasse reproduziert. Sein Hauptwerk schuf er zu Paris von 1875 bis etwa 1885 in den über hundertundfünfzig Bildnissen

und Figurenstudien. Die Mehrzahl davon sind kleine Köpfe, bei denen das ikonographische Interesse keine unbedeutende Rolle spielt, lauter flüssig und tüchtig hingeschriebene Blätter, die, wie schon gesagt, das schöne Mittel recht liebevoll zur Geltung bringen. Zu den besten gehören die ,,Selbstbildnisse", darunter ein lebensgroßes mit der Pfeife im Munde, und viele ansprechende Bildnisse seiner Frau und Kinder; ferner ,,Graf Lepic", ,,Renoir" als junger Mensch im Stuhl sitzend, ,,Les trois amis" (Kind, Hund und Katze). Von Frauenbildnissen hebe ich noch hervor: ,,Comtesse Laperine d'Hautpoul", ,,Comtesse Destournelles", ,,Duchesse Colonna" und ,,Mme. Bouquet de la Grye". Weibliche Charme und Vornehmheit weiß er eigentlich besser wiederzugeben, als die Männer scharf und prägnant zu charakterisieren. Von den letzteren sind noch zu beachten: ,,Jacquemart", ,,Manet", ,,Goeneutte", ,,H. Guerard", ,,Fournier", ,,Degas", ,,Duranty", ,,Cadart" und ,,A. Silvestre".

Der Radierer Pissarro lebt in erster Linie natürlich durch den Maler Pissarro. Streng genommen sind die nicht zahlreichen Blätter, die er schuf, eigentlich mehr Kuriositäten als etwas anderes. Es besteht ein merkwürdiger Gegensatz zwischen der künstlerischen Anschauung und der technischen Ausführung bei ihnen. In der Anschauung spukt noch viel romantisch Pittoreskes im Geiste Doréscher Buchschmuckkunst. Diese Straßen und Gassen Rouens sind alle gezeichnet wie Illustrationen zu Contes drôlatiques. Die von der Natur dargereichten Fingerzeichen werden mit vollem, derben Griff angepackt, im Sinne des phantastischen, grotesken Erzählers verstärkt und ins Übertriebene gezogen. Ist eine Wand etwas schief, so lehnt sie Pissarro gleich weit um, daß sie fast einstürzen müßte. Gibt es verdächtige Winkel, so akzentuiert der Meister sie dermaßen, daß wir uns unwillkürlich umsehen nach der Staffage, die irgendeinen geheimnisvollen Mord oder eine Entführung vornimmt. Das ist alles interessant, pikant, genialisch — aber es ist nicht die schlichte Wahrheit, der moderne nüchterne Sinn aus der zweiten Hälfte der achtziger Jahre, den wir vom Maler Pissarro gewohnt sind.

Die Technik dagegen ist geradezu Vorläuferin Liebermanns. Es herrscht das gleiche Bestreben vor, die Linie in Fleck und Fläche aufzulösen. Merkwürdig dabei ist, daß der Künstler die Linie durch sich selbst, durch angehäufte Strichelung zu paralysieren sucht, anstatt sie ganz aufzugeben: sodann daß der Meister der hellen Palette in seinem Schwarzweiß seine Wirkung ganz auf die schweren Schatten aufbaut.

Pissarros Radierungen stehen ziemlich für sich da: sie ähneln eigentlich nichts anderem, was ich kenne, und doch läßt sich kaum behaupten, daß sie einen einigenden Zug aufweisen. Ich glaube nicht, daß es jemandem leicht fallen würde, wenn ich fünf



Camille Pissarro Straße in Rouen

Pissarros unter hundert Blätter mische, die fünf sofort als von ein und derselben Hand herrührend zu erkennen. Fünf Legros würde man dagegen ohne weiteres als zusammengehörig herauslegen. Die Pissarros sind ungemein interessant, aber mehr als allgemein künstlerische Äußerungen, nicht so besonders als spezifische Radierungen.

Die Hauptblätter sind: „Rue de l'Epicerie à Rouen", „Rue Damiette", ebenda, „Rue des Arpents", ebenda, „Une ruelle à Rouen". Die „Place de la République à Rouen, effet de Pluie" und „L'ile Lacroix à Rouen" ähneln in ihren atmosphärischen Effekten am meisten der Malerei Pissarros, aber auch sie sind dunkler und schwerfälliger in der Wirkung als seine Ölbilder, in denen „la peinture blonde" so prächtige Erfolge feiert.

Noch moderner vielleicht ist ein dritter Toter, Félix Buhot, der seine Gemeinde fand und dessen beiläufig anderthalbhundert Platten in einem Oeuvrekatalog* beschrieben worden sind. Ich klammere mich daran, um mich zu rechtfertigen, daß er hier seinen Platz zugeteilt erhält, denn so sehr viel Gutes weiß ich nicht über ihn zu verkünden. Buhot litt darunter, daß er künstlerisch genommen, eine etwas zerrissene Natur, vor allem ein steter Selbstbezweifler war. Er hatte sich für den gelehrten Beruf vorbereitet, bis es ihm plötzlich klar wurde, daß er zum Künstler geboren sei. Er hat ständig an seinen Platten herumgearbeitet, gefeilt, verworfen, gebessert, abgeändert und glaubte nie das, was er eigentlich wollte, erreicht zu haben. Daraus ergab sich, daß seine Platten, wenn er sie endlich „vollendet" hatte, alle durchweg übervollendet waren, und allmählich stimmte sich dadurch seine künstlerische Anschauung um. Er kennt kein Ansichhalten, weiß nichts mehr von der edlen Kunst des Auslassens, und geht schließlich auf eine malerische Haltung hinaus, die wohl dem Ölbild aber nicht der Radierung zu Gesicht steht. Hand in Hand hiermit geht es, daß er seine Graphik nicht als Stil vom Mittel aus entfaltet. Ihm ist alles und jedes Mittel, das zur Hand ist, recht; er benutzt sie alle neben- und durcheinander und läßt sie in seinem vorgefaßten Ziel untertauchen. So verwischt sich bei ihm die Handschrift, man merkt nicht mehr den herrschenden Geist hinter dem Bild. Es kommt ihm nur auf die Stimmung an, in letzter Linie huldigt er einem temperamentlosen Realismus.

Dann beging Buhot auch Sünden gegen den guten Geschmack. Aus der an und für sich schon bedenklichen „Remarque", dem „Einfall", hat er in vielen seiner Hauptwerke einen richtigen Rattenkönig von Remarquen entwickelt, der sich in Gestalt eines Rahmens um das eigentliche Bild legt. Die Idee ist ja ganz fürchterlich und nichts anderes als das, was wir von den billigsten topographischen Blättern her kennen, auf denen um die Hauptansicht einer Stadt, in der Mitte, ein Kranz von kleinen Ansichten ihrer merkwürdigen Gebäude einzeln gelegt wird.

Buhot entnahm seine Motive seiner normandischen Heimat, besonders der „toten" Stadt Valognes, dann der französischen Hauptstadt und zuletzt der englischen. Die besten Blätter sind die anspruchslosen, halblandschaftlichen Arbeiten wie „Les petites Chaumières" (B. 149), „Les grandes Chaumières" (B. 150), „Les Oies" (B. 166). Die Pariser Blätter „Place Pigalle" (B. 129), „Place Bréda" (B. 128), „Taverne du Bagne" (B. 163), „Les quays, hiver" (B. 123), „Retour des Champs Elysées" (B. 125) und solche Sachen, wie die „Anlegebrücke zu Folkestone bei Regenwetter" (B. 130 und 132), leiden

* Gustave Bourcard: Félix Buhot Catalogue descriptif, Paris gr. 8⁰. 1899

schon sehr unter der Überhäufung von Arbeiten. Die sogenannten chefs d'oeuvre „Westminster Palace" (B. 155) und „The clock tower, Westminster" (B. 156 und 184) sind nicht besser und zudem durch die Einfälleumrahmungen entstellt. — —

Das halbe Dutzend französischer Radierer, das wir bislang betrachtet haben, steht mit seiner Kunst in einer eigenen Welt, die mehr Zusammenhang mit dem Leben vergangener Zeiten als mit dem Treiben des heutigen Tags aufdeckt. Wer selbst Pissarro und Desboutin genießt, von Jacque, Bracquemond, Jacquemart, Lalanne, Buhot gar nicht zu sprechen, der hat schon ein besonderes Organ für Kunst, in dem lebt ein Stück gepflegter Kultur. Männer wie Renouard und Legrand sprechen den Mann auf der Straße an: das ist im gewissen Sinn ihre Stärke — in einem noch viel gewisseren ihre Schwäche. Sie sind die Journalisten der Graphik, wenn man sich so ausdrücken darf. Es gibt nichts Esoterisches an ihnen, nichts was nur für Eingeweihte wäre. Mourey sagte von Paul Renouard, er wäre weder Idealist noch Realist, d. h. er kenne überhaupt keine Formel und packe jedweden Vorwurf mit einer Unmittelbarkeit an, die ihm den Weg zum Herzen aller Laien öffnet, weil sie absolut voraussetzungslos ist. Der Laie hat keine Muße übrig, sich in Ästhetik zu vertiefen, ihn packen nur zwei Dinge: Aktualität und Geschicklichkeit. Auf diese zwei Säulen stützt sich die Kunst solcher Leute wie Paul Renouard und letzten Grundes auch Louis Legrand.

Es ist kennzeichnend, daß Renouard auch rein äußerlich genommen der Journalist des Schwarzweiß ist, wohl der berühmteste, den es gegenwärtig gibt. Wie die Amerikaner in ihrer Erziehung den kurzen Weg zum Ziel einschlagen, so tat es Renouard mit seiner Zeichenkunst. Und das Ziel ist der Erfolg. Die Amerikaner haben solchen „toten Ballast", wie Latein und Griechisch, längst über Bord geworfen; möglichst viel wollen sie lernen, und von allem gerade nur das, was unbedingt ratsam ist. Den Ballast einer Schönheitslehre, einer starken Naturanschauung hat Renouard mit seinem Draufgängertum auch nicht lange mit sich herumgeschleppt. Mit seiner durchaus „praktischen" Zeichenkunst war er sogar dem Laienpublikum voraus, und es dauerte zehn Jahre, bis sich beide zueinander fanden, in dem Maße, daß die Sache für unseren Künstler günstig wurde. Die englische Wochenschrift „The Graphic" ist die Hebamme seines Erfolges geworden. Sie hat ihm ihre Seiten zur Entfaltung seiner eigentümlich lebendigen, den Bedürfnissen des raschen Tags famos angepaßten Zeichenkunst, zur Verfügung gestellt. Zuerst in ihr, dann aber überall anderswo hat Paul Renouard seine Berichterstattertätigkeit der Bleifeder ausgeübt. Der Typ, den er schuf, ist ein eigenes Gemengsel aus Skizze und Illustration.



Paul Renouard Auf der Stiege der Ballettschule

So blendend wie dem Laien erscheint unsereinem das zutage gelegte Können nicht. Die frische, flotte Mache bestrickt zuerst; aber beim näheren Zusehen fällt einem recht bald auf, daß diese Art Zeichnen mit dem Häufen und Kreuzen und Überschneiden der Linien nichts weniger wie einfach ist. Sie ist mit solcher wirklichen Meisterschaft wie derjenigen Forains oder Lautrecs nicht in einem Atem zu nennen.

Renouards radiertes Hauptwerk sind die umfangreichen, sehr teuren „Mouvements, Gestes, Expressions", zweihundert Blatt, von denen er alle bis auf etwa 15—20 (diese von Florian) selbst geätzt hat. Er fängt mit Kleinvieh an, geht über die Haus- und Raubtiere zum Kind, Ballettmädel, Variétéspezialisten, Politiker und zur Pariser Tagesberühmtheit über. Alles in allem stellt es eine Auswahl aus seinen Skizzenbüchern dar. Das Große daran ist die scharfe Beobachtungsgabe, sodann die flotte, ausdrucksvolle Zeichnung. Das rein Graphische, also eigentlich Radiererische, ist nicht die Hauptsache.

Es gibt eine Anzahl Einzelblätter, in denen mehr Wert auf die Technik als Graphik gelegt wird. Das wilde Tanzorgienbild „Sarabandes des Barbares" ist geistreich, wenn auch arg zügellos radiert: auch hier blickt der „Illustrator" stark durch. Sehr hübsch sind einige Blätter, bei denen er die Aquatinta mit zur Hilfe genommen hat. Ich nenne die „Ballettkinder auf der Stiege" und der „Frische Wind oben auf der Arc de Triomphe". Freilich wird man den Eindruck der Reproduktion nach einer schönen Sepiazeichnung wiederum nicht ganz los.

Gerade das — daß er uns immer glauben macht, wir hätten Reproduktionen vor uns — ist auch der wunde Punkt bei Louis Legrand. Hinter diesem Künstler steckt wohl bedeutend mehr Persönlichkeit als hinter Renouard, aber auch er ist noch viel

mehr Illustrator als Graphiker. Selbst ein in der Empfindung und dem Gedankengang, in der Formensprache und der Zeichenkunst so starkes Werk wie „Joie maternelle" (Ein Bauer küßt seine stillende Frau unter einem Baum am Meer) verflaut gänzlich, weil der Vortrag zu reizlos ist. Legrand weiß nie Maß zu halten. Er glaubt im Schwarzweiß immer das letzte Wort sagen zu dürfen, wie man das höchstens in der Malerei kann. So ist es selbstverständlich, daß er zur Flächenmanier greift, zur Flächenmanier, die nicht selbständig wirkt und webt, sondern die nur die letzte Zuflucht des Mannes ist, der mit den legitimen Mitteln des Schwarzweiß immer ängstlicher hantiert, bis schließlich aus der zum Ton gehäuften Strichelei die Fläche wird. Bezeichnenderweise hat Legrand eine große Clientèle in den reichen Laienkreisen, aber in mit Geschmack und feinerem Verständnis geführten privaten Sammlungen findet man ihn selten, und in den großen öffentlichen Kabinetten fehlt er so gut wie ganz. Es ist schade um den Künstler und um seine Unarten. Eine dieser letzteren ist, daß er seinen historischen Darstellungen gern einen sensationellen Anstrich gibt, indem er modernes, brutal eingeführtes Parisertum darin anbringt, so z. B. in der „Pietà". Er treibt überhaupt zu gern alles bis aufs Äußerste, auch seine Betonung des Umrisses und sein Herauskehren des sinnlichen Elements. Aber er kann trefflich mit Zuhilfenahme der Fläche zeichnen, er kann uns einen echten, stimmungsvollen Einblick in das Leben und die Seele des Bauern- und Fischervolks von Nordwest-Frankreich gewähren, und er hat mit hervorragender Beobachtungsgabe die Weiblichkeit des Pariser Theaters, Balletts und der Straße festgehalten. Alles geht an seinem Mangel an Stilgefühl verloren. Er hätte überhaupt nur malen und zeichnen sollen, vielleicht noch lithographieren, jedenfalls nicht radieren. Das kolossale Raffinement in der Anwendung der Technik ist es gerade, was seine Arbeiten womöglich erst recht unkünstlerisch wirken läßt. Die Aktualität seiner Art des Erfassens ist, was ihm bei den Laien hat siegen lassen, und seine hübsche Emp-



Louis Legrand — Ballettkind

findung, wie z. B. in „Bertrand dort“ (R.* 12), „Mutterfreude“, „Der Sohn des Schreiners“ (R. 67), „La Sirène“ (R. 9). Von Ballett- und ähnlichen Darstellungen gehören wohl die „Flore artificielle“, die „Fleur de lit“, „Mort au champ d'honneur“ (R. 33), „Marché aux pommes“ (R. 38), „A la Barre“ (R. 49) und „Devant la glace“ (R. 51) zu den besseren, unter den aggressiven religiösen Blättern, die „Mère du Christ“, die „Mater inviolata“ (R. 65) und „La divine parole“ (R. 68). Ich nenne auch noch das Rodriguez gewidmete „Selbstbildnis“. „Schmeichelkätzchen“, eine Tänzerin, die die Ballettmutter zu betören sucht, und „Die Geigerin“, zwei Steindrucke, bestätigen meine Ansicht, daß Legrand sein Bestes in der Graphik mittels dieser Technik zu geben hatte.

Einen größeren Gegensatz, als zwischen dem etwas erotisch verfärbten, sensationellen Zeichner Legrand und dem würdevollsten aller Maler, Carrière, kann es kaum geben. An Carrière ist alles langsam, weltentrückt, träumerisch: er ist der Meister, der durch die festen Schatten, die auf der Erscheinung liegen, dringt und dem sie wenigstens künstlerisch-formal durchleuchtet werden. In Gournay geboren, verlebte er seine Kindheit in Straßburg, seine Jünglingsjahre in St. Quentin. Hier, angesichts der Pastelle de La Tours, erwachte in ihm zum erstenmal der Trieb zur Kunst; also reichlich spät im Leben. Ehe er sich ihr richtig widmen konnte, brach der Krieg aus. Carrière stellte sich freiwillig, wurde gefangen und kam nach Dresden. Die Rubens in der Galerie waren seine ersten Lehrmeister. Nach dem Frieden wurde er Schüler — Cabanels! Der Meister des Bourgeois-Realismus' als Lehrer Carrières; — es hat was Groteskes an sich.

Carrière gehört zu denen, die gegen den Unverstand und die Böswilligkeit des Publikums schwer zu kämpfen hatten. Man verhöhnte seine farblose „rauchige“ Malerei. Aber es gab noch einen schlimmeren, inneren Feind, dessen tückischem, heimlichem Überfall wohl sein Gemüt unbewußt erlag, lange ehe sein Geist sich darüber Rechenschaft ablegte. So wenigstens, durch die hinterhältige Krankheit, läßt sich die tiefe Schwermut, die aus allen seinen Werken spricht, am besten erklären. Sie spricht auch aus dem Bekenntnis, das er dem Katalog seiner Ausstellung in der Maison d'Art auf der Rue de Provence voranschickte. Das war 1896, gerade zehn Jahre vor Carrières Tod: warum soll sein Los sich nicht damals schon seinem Unterbewußtsein angekündigt haben?

Das Bekenntnis ist kein Programm, kein Versuch, seine Kunst zu erklären, und doch wodurch ließe sie sich besser einführen als durch diese wundervollen Zeilen!

---

* E. Ramiro: Louis Legrand, Peintre Graveur, Paris kl. 4°. 1896: ein sehr verfrühter Oeuvekatalog der nur 112 Nummern beschreibt.

„In der kurzen Spanne," sagt Carrière, „die Geburt vom Tod trennt, kann der Mensch kaum zur Not den Weg wählen, den er gehen will: kaum wird er sich über sich selbst klar, und schon droht das Ende.

In diese kurze Zeit fallen unsre Freuden, fallen unsre Leiden, mögen sie wenigstens wahrhaft die unsrigen sein, und für kein andres als für uns selbst zeugen!

Mit diesem Wunsch im Herzen stelle ich meine Werke vor diejenigen, deren Gedankenwelt sich der meinigen nähert. Ihnen bin ich Rechenschaft schuldig, und ihnen biete ich hiermit die Unterlagen dar.

Ich sehe die Welt in mir und finde mich in ihr: was mich bewegt, ist auch anderen hehr.

Die Liebe zur äußeren Gestalt der Natur ist das Mittel zu ihrer Erfassung, das mir verliehen wurde.

Ich weiß nicht, ob die Wirklichkeit sich dem Geist entzieht, da doch eine jede Handlung nur sichtbar gewordenen Willen darstellt: ich habe sie stets als unzertrennbar empfunden.

Meine Augen sind mit Erstaunen erfüllt, da sie sich unter dem Druck eines endlich sehend gewordenen Gedankens öffneten. Die Gegenwart und die Vergangenheit in der Erinnerung sind in unserem Dasein verschmolzen — alles das ist meine Seligkeit und meine Angst.

Die geheimnisschwangere Logik von alledem drängt sich mir auf: das Gefühl beschließt so viele, zusammengeführte Kräfte in sich.

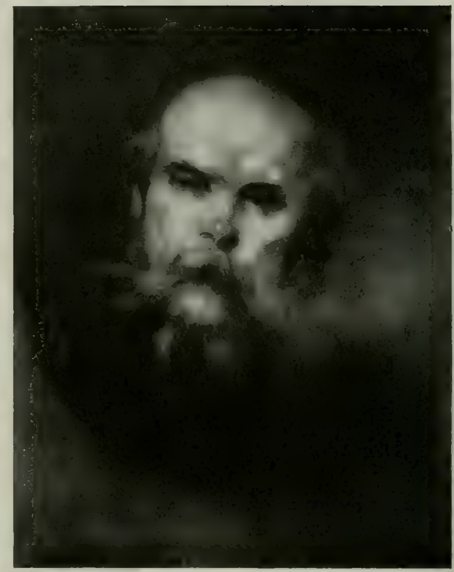
Die Formen, die nicht durch Eigenes, die nur durch ihre vielfachen Beziehungen leben, alles, auch aus der weitesten Ferne, begegnet sich, nachdem es durch feine Kanäle gezogen, wieder in uns selber, als in dem Einen. Alles ist vertrauliche Mitteilung, die meine Sehnsucht stillt; und mein Werk ist zugleich Glaube und Bewunderung.

Mögen die Arbeiten, die ich darbiete, ein wenig Zeugnis abgeben über das, was ich so sehr liebe."

Für Carrière ist die Linie nicht Wahrheit, weil sie ja nur einen kleinen Bruchteil der Form bildet. Und auch die Form ist so sehr lebendes Sein, das man sich an ihrem innersten Wesen vergreift, je mehr man sie zu präzisieren sucht. Darum löst er sie auf bis zu dem äußersten Maß dessen, was „diejenigen, deren Gedankenwelt sich der seinigen nähert", noch zu erfassen vermögen. (Törichte Menschen sprachen von Rauchbildern, gutgesinnte vom Nebelschleier, der über alles was Carrière schuf, lagert und ihm eine eigene Stimmung verleiht, es der groben Wirklichkeit entrückt. Gerade weil er emp-



Eugène Carrière — Alphonse Daudet



Eugène Carrière — Paul Verlaine

findet, daß die Wirklichkeit unendlich vielfältig ist, und um ihr näher als alle anderen auf den Leib zu rücken, löst er die fesselnden Bande, die das Werk in einen starren Guß zwängen. Er hofft, daß Dein Auge es anders sieht als meines, und das ist nicht möglich, wenn eine unerbittliche Präzision obwaltet. Er zielt darauf ab, Deine und meine Seele durch sein Werk in die gleiche Stimmung zu versetzen, aber da unsere Seelen verschieden sind, muß es ein proteisches Ding sein, das so etwas vermag. So liegt in Carrières Stilisierung nicht die Auflösung der Form, sondern im Gegenteil die volle Potentialität der Form. Um ihr möglichst nahe zu kommen, verfeinerte, verflüchtigte er auch sein Kolorit zu einer Andeutung. Die einzelnen Pigmente, in ihrer die Phantasie in Ketten legenden Bestimmtheit mußten der in einem Ton gehaltenen Farbenwertsuggestion weichen.

Einen geradezu idealen Träger für diese künstlerische Absicht gab das Lithotintverfahren ab. Nachdem Lunois es für Paris wiederentdeckt hatte, war es wie selbstverständlich, daß sich Carrière der Technik bedienen mußte.

Wie wunderbar fein das Formenverständnis Carrières ist und daß es nicht im gering-

sten die Form verwischt, wie mancher Unverständige wohl gemeint hat, ersieht man aus der Ähnlichkeitsbeherrschung und der zwingenden Charakteristik seiner Bildnissteindrucke.



Eugène Carrière Meditation

Der „Daudet" (D.* 16) und der „Verlaine" (D. 26) sind Carrières chefs d'oeuvre auf diesem Feld. Von beiden gibt es je hundert und einige Drucke. Wenig nur stehen diesen zwei der „Rochefort" (D. 27), „Rodin bei der Arbeit" (D. 39), „Marguerite Carrière" (D. 43), die „Méditation" (D. 14), „Goncourt" (D. 25), „Mme. Eugène Carrière" (D. 13 klein und D. 15 groß) und der „Puvis de Chavannes" (D. 32) nach. Um seine Ziele völlig zu erreichen, hat Carrière oft, z. B. beim Rochefort, mehrere Steine benutzt. Sie sind alle in derselben Farbe gedruckt: erst der Übereinanderdruck gibt die richtige, zarte Wirkung ab, was man leicht feststellt, indem man vollendete Abdrucke mit solchen von dem Zeichnungsstein, die auch in den Handel gelangten, vergleicht. Zu nennen sind ferner noch: „Kopf eines Mädchens von vorn" (D. 12), „Nelly Carrière" (D. 18), „Elise riant" (D. 19), „Lecture" (D. 29), „Rodin, Kopf" (D. 33), „Der Schlaf" (D. 36), „Jean Dolent" (D. 37) und die große „Maternité" (D. 38). Die übrigen seiner vierzig Steindrucke sind, abgesehen von den eminenten Plakaten, Carrière weniger gut geglückt. Seine sechs Radierungen sind nicht von Belang.

Den wenigsten Erfindern ist es beschieden, mit einer vollkommen fertigen, nicht verbesserungsbedürftigen Sache herauszukommen. Als Senefelder aber im Jahre 1818 sein Handbuch des Steindrucks veröffentlichte, stand darin wirklich schon alles, was mit dem Steindruck zu machen ist. Auch das Lithotintverfahren hat er gekannt.

Freilich hat die Ungunst der Zeiten es gewollt, daß viele von seinen Errungenschaften wieder verloren gehen sollten, und daß man manche von des ersten Erfinders Verdiensten

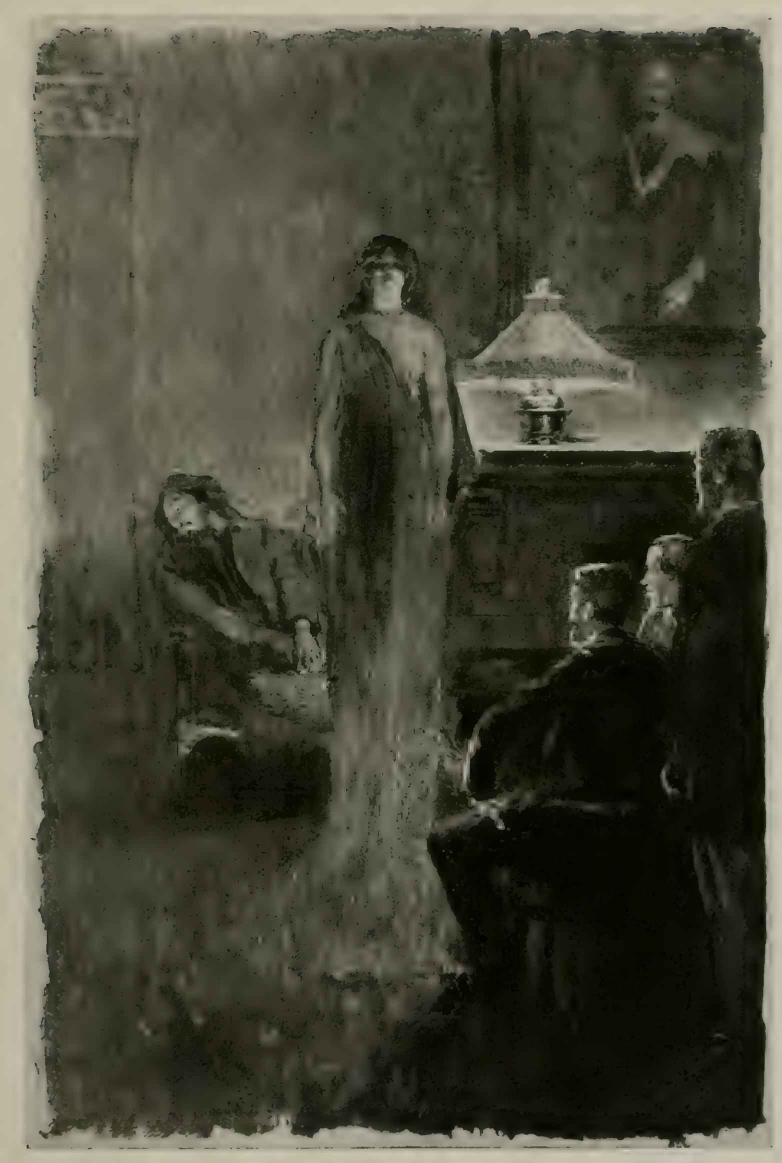
* Loys Delteil: Le peintre graveur illustré, Tome 8, Paris kl. 4°. 1911

vergaß. Das geschah auch mit dem Lithotint, und als Hullmandel es sich im Jahre 1840 patentieren ließ, so konnte er es als etwas durchaus Neues einführen. Auch Hullmandel geriet völlig in Vergessenheit. Die Photographie hat den Steindruck zu einem Gewerbe herabgedrückt, für das die Künstler nicht das geringste Interesse mehr an den Tag legten. Er wurde den mechanischen, an der Presse stehenden Faktoren überantwortet, die seine Möglichkeiten bald genug zu einem Mindestmaß zusammenschrumpfen ließen. So kam es also, daß das dritte Auftauchen des Lithotints infolge der Bemühungen Alexandre Lunois' einer Erfindung zum dritten Male gleichkam.

Mögen seine Verdienste als Erfinder demnach nicht allerersten Ranges sein, so ist Lunois jedenfalls der erste wirklich hervorragende Meister, der sich mit diesem besonderen Verfahren eingehend befaßt hat. Als die Sachen zu Anfang der neunziger Jahre herauskamen, waren unsere Künstler einfach starr über die wundervollen Abstufungsmöglichkeiten, die sich ihnen hier eröffneten. Wenn sie aber mit einem solchen Blatt zu ihrem Steindrucker gingen, so antwortete der zunächst mit den Worten des Burschen, den sein Hauptmann einmal in den Zoologischen Garten schickte, und der zurückgekehrt, mit überlegenem Lächeln sagte: ,,solche Tiere gibt's ja gar nicht."

Man kann eine Kreidelithographie mit all den feinst-denkbaren Abstufungen des Ölgemäldes auf den Stein zeichnen — nach dem dritten, vierten Druck ist alles hin; die ganze Arbeit ist umsonst gewesen. Das schlichte Prinzip des Steindrucks beruht auf der Feindschaft zwischen Wasser und Fett: wo der Stein mittels der Kreide angefettet worden ist, nimmt er die Druckerfarbe in ihrer ganzen, gleichmäßigen Schwärze an: wo nicht, bleibt die Stelle, der abstoßenden Eigenschaft des Wassers zufolge, völlig weiß. In der Kreidetechnik sind Abstufungen sowieso nur in beschränktem Maße möglich, und die Tendenz des Druckes ist, sie auf einen vollen Gegensatz zwischen reinem Weiß und reinem Schwarz zu vermindern. Das änderte erst das Lithotintverfahren, das im Wesen einige Verwandtschaft mit dem Halbtonverfahren der Neuzeit, dem photomechanischen Rasterdruck besitzt. Lunois' Wiederbelebung, die einen ungeheuren Anstoß zur Beschäftigung mit dem Steindruck überhaupt verlieh, blieb natürlich nicht lange auf Paris beschränkt. In Deutschland besitzen wir einen Nebenbuhler in Kappstein, der die Technik womöglich noch sicherer beherrscht und der darüber auch ein Lehrbuch verfaßte.

Lunois wurde, vierzehn Jahre alt, Lithographenlehrling. Aber er mußte mit Hilfe von Stipendien, die er sich durch seine Leistungen verschafft hatte, erst Künstler werden, ehe er das Neue durchsetzen konnte. Das erste, was er schuf, waren prachtvolle Repro-



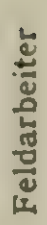
Alexandre Lunois Die Spiritistensitzung (Une évocation chez les Spirits)

duktionen nach Butin, L'Hermitte und Daumier. Der Techniker Lunois allein hätte natürlich die Wiederbelebung des Steindrucks nicht durchgesetzt: wir verdanken sie hauptsächlich dem feinsinnigen Zeichner. Lunois war eine der ansprechendsten Erscheinungen in der Pariser Künstlerwelt der neunziger Jahre. Vielseitig in seinen Interessen, mit einer prächtigen Naturanschauung begabt, betonte er sein Franzosentum wohl durch das gediegene Können seines Vortrags, nicht aber durch sensationelle Absonderlichkeiten. Er ist einer der wenigen Pariser jener Zeit des Realismus, von dem man religiösen Darstellungen entgegensehen konnte, ohne befürchten zu müssen, auf irgendwelche Geschmacklosigkeit zu stoßen. Er lebte mitten im Getriebe seiner Tage, aber nur das Künstlerische interessierte ihn, und so suchte er sich seine Vorwürfe nicht im Kinogeist heraus.

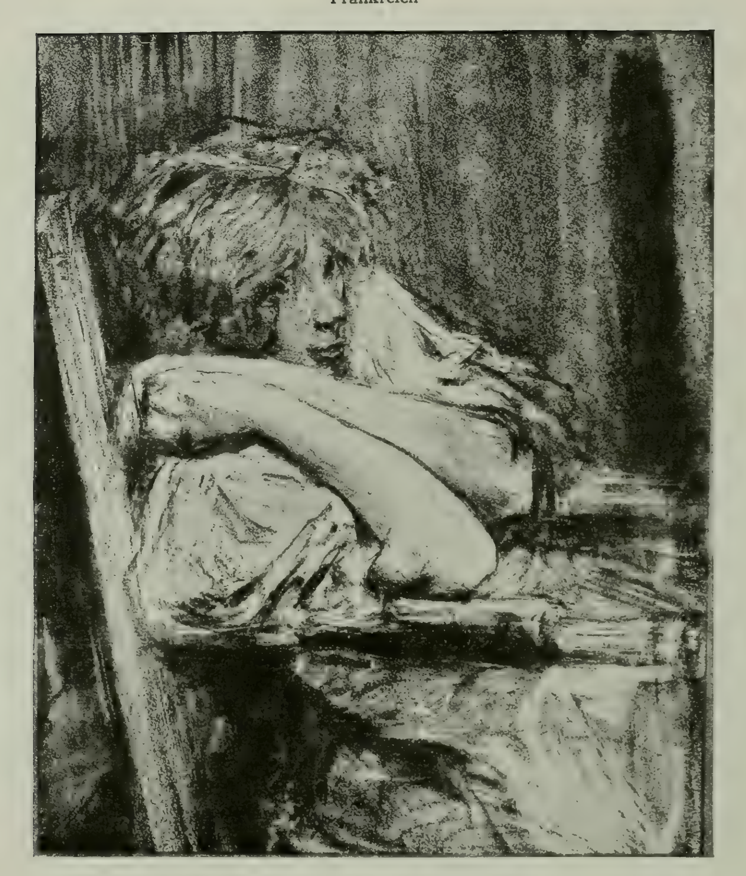
Lunois' Hauptblatt ist wohl die kauernde ,,Araberin, cousscouss zubereitend". Die Sicherheit und der Schmelz der Zeichnung sind gleich bedeutend: es gibt wohl kaum einen Druck, der die Feinheiten einer delikaten Pinselzeichnung besser festhielt, als dieser. Gleich daneben zu stehen kommen der ,,Blick auf die obere Galerie des Beaumarchais Theaters" mit den feinen Valeurs und der trefflich beobachteten Beleuchtung, ,,Die neue Tulpe", eine brillante Meisterleistung, eines der schönsten Interieurs, die es gibt, ,,Holländisches Mädchen, auf dem Fensterbrett sitzend", ebenso gut, ,,Die Genesende", ,,Der Gang nach Emmaus" (nebenbei bemerkt der erste Steindruck des Meisters nach dem neuen Verfahren), die wundervolle, duftige ,,Spiritistensitzung (Une évocation chez les Spirits)" und das ,,Bildnis einer sitzenden Dame".

Ausgezeichnet als Technik, aber im Bildausschnitt weniger geglückt und in der Komposition unruhig ist das große Blatt ,,Im Zirkus", sehr gut, aber doch etwas nüchterner sind die Blätter ,,In der Kapelle (L'adoration nocturne du St. Sacrement)", ,,Begräbnis am Abend (A la fosse commune)", ,,Arabischer Friedhof" und ,,Blick auf die Dächer von Paris" mit dem Eiffelturm hinten links.

Am populärsten wurde Lunois natürlich durch die Farbe. Die bewunderungswürdigsten Feinheiten seines Vortrags gehen mit ihr verloren: aber das ficht die Mehrzahl der ,,Kunstverständigen" nicht an. Selbstverständlich arbeitet Lunois mit primären Farben und nicht etwa mit gebrochenen Tönen, wie der ,,Öldruck"lithograph. Als seine Meisterleistung vom Standpunkte des Farbensteindrucks betrachtet, glaube ich, muß Lunois' ,,L'absinthe" gelten. Grelles Gelb, Blau und Rot werden hier mit dem Grau doch harmonisch zusammengeschlossen, und wie wunderbar stehen die bläulichen Schatten in dem verlebten Gesicht! Wie graziös und doch sicher ist die Zeichnung hingeworfen.



Alexandre Lunois — Feldarbeiter



Albert Belleroche — Frau, nach rechts

Ebenso vorzüglich fast sind die ,,Calle Passion", eine Dirne mit Fächer in der Hand, vor der Haustür stehend, das Kniestück der sitzenden ,,Juana Fernandez", ,,Les tisseuses de burnous" und der ,,Tambourintanz (Bailarinas flamencas)" mit vier sitzenden und einer tanzenden Gestalt. In eine zweite Klasse kommen ,,Lona Barrison auf dem Schimmel", ein Theaterinneres mit Bühne, ,,Reiterin mit Jagdgefolge", die vier sitzenden ,,Spanischen Tänzerinnen", ,,In der Loge", ,,Bei der Toilette" usw. Bei einer ,,Araberin" hat Lunois sich der Kreide bedient, und das Blatt sieht wie die wohlgelungene Arbeit eines Pointillisten aus.



Albert Belleroche Stilleben

Versetzte uns der Reichtum an Tonwerten, den Lunois beherrschte, in Erstaunen, so sind wir mittlerweile in der Bravour, hier wie bei anderen Techniken, weiter gekommen, und Albert Belleroche stellt in mancher Beziehung Lunois' Leistungen in den Schatten. Er ist sein eigener Chemiker sowie Drucker und soll sich sogar die Kreide und Farbe selbst herstellen. Belleroche ist in London geboren und ebensosehr Engländer wie Franzose; lebt aber in Paris, wo er die Kunst wirklich nur zu seinem Vergnügen ausübt. Auf den Stein hat er Frauenköpfe und Stilleben flott gezeichnet. Das Gegenständliche ist so nebensächlich, daß man keine Titel angeben kann. Die Köpfe sind

rein bildnismäßig aufgefaßt. Seine Zeichenkunst stützt sich auf eine meisterhaft rasche, direkte und sichere Pinsel- und Linienführung. Der Steindruck hält sie in erstaunlich lebendiger Weise fest: noch erstaunlicher aber ist, wie er alle denkbaren Schattierungen vom zartesten Grau bis zum Schwarz respektiert.

Auch ein Fremder in Paris ist Henri Patrice Dillon. Sein zweiter Vorname ist die elegante Verweichlichung des guten, alten irischen Patricks: er selbst ist aber in San Francisco geboren und war zuerst Diplomat.

Dillon ist einer der Hauptförderer des Steindrucks in Paris gewesen, dem er viele seiner Kollegen zugeführt hat. Er war auch einer der Begründer des Albums der „Peintres-lithographes". Schon im Jahre 1882 wagte er sich mit einem ersten Versuch, einer „Séance à l'atelier", nach einem eigenen Bild heraus. Der Erfolg war gut: allmählich ging er so gut wie ganz zum Steindruck über. Dillon liebte es besonders, Pariser Szenen im Freien, Außenbeleuchtung mit viel Helldunkel und reicher Übergangsstaffel, Menschengewühl, Regenbilder zu geben. Dann wurden Polichinellbilder seine Spezialität. Von bemerkenswerten Hauptblättern führe ich an: „Der Wolkenbruch" (l'Ondée)", „Die Claque", „Kasperletheater", „Circus Fernando", „Im Zirkus", „Kinderluftballons" und „Anlegebrücke beim Quai du Carroussel, Paris".

Mit Henri Fantin-Latour ist uns wieder einer jener herrlichen Meister erstanden, der seine Kunst nach ewigen Gesetzen einrichtet und jene Modernität inne hat, die nie sensationell, aber auch nie außer Kurs ist. Seiner ganzen künstlerischen Erscheinung nach ist er ein ideales Gegenstück zu Alphonse Legros. Südfranzose wie dieser, kam er nach Paris, um ebenfalls Schüler von Lecoq de Boisbeaudran zu werden. Immer wieder muß man dieses Lehrers in Ehren gedenken: seine Jünger sprechen für ihn. Legros ist nach London verschlagen worden, Fantin blieb in Paris; aber ein charakteristischer Pariser ist er ebensowenig geworden. Das Unruhige, Gern-Aufsehen-erregende, Oberflächlich-sich-gebende geht ihm ganz ab.

Fantin gehörte auch zu den Jungen, zu den Realisten der Courbetschule. Aber wie hat er seinen Sturm und Drang eingerichtet! Im Jahre 1863 hing er mit in dem berühmten Salon des refusés. Seine wunderbaren Gruppenbilder „Hommage à Delacroix" (1864), das „Atelier aux Batignolles" (1870, jetzt im Luxembourg) und „Die Tischecke" (1872) verraten, wer seine Genossen waren und zu welcher Partei er gehörte. Jedoch auch nach der Spaltung in die zwei bekannten Lager hat er stets bei den „Alten" ausgestellt. Die Kunst war ihm zu hehr, als daß er sie mit der Wirtschaftspolitik zum Austrag kommen ließ; schon eine bestimmte Stellungnahme — so sagte ihm sein Gefühl —



Albert Belleroche Frau, nach links

würde sie entheiligen: daher ließ er es beim alten. In der Wahl seiner Vorwürfe war er ein idealistischer, phantasievoller Schwärmer, in der Wahl seiner Darstellungsmittel ein durchaus vorwärtsblickender, fast impressionistischer Arbeiter. Wiederum auch

hier kein Programm, nichts Extremes. Wo andere erst übers Ziel hauen, um sich von der Klammer der Überlieferung zu befreien, fand er gleich das wohlebene Maß, auf das jene zurückkamen, nachdem sie sich ausgetobt hatten. Vornehme Ruhe, auserlesene Noblesse, das ist Fantins Kunst. Die einzigartige innere Verschmelzung von Gedachtem und Wirklichem wird sie ewig jung erhalten. Er war einer der ersten, der das Stilleben wieder zu einer künstlerischen Höhe heraufhob. Es war, in schwächlicher Nachahmung der barocken Holländer, zum Tummelplatz für realistische Kunststückchen geworden. Lange noch vor Schuch hat Fantin wunderbare, in den Werten echte, prachtvoll im silbrigen Licht stehende, in der Komposition und im Vortrag würdige Stilleben geschaffen: er ist ein unmittelbarer Vorläufer Cézannes.

Seine Bildniskunst ist diskret, so unfranzösisch wie nur möglich, da sie nach keinerlei Effekt hascht. Er beherrschte eine sprechende Ähnlichkeit, die aber weder in der geleckten, vulgären Weise, noch in der neueren, psychologisch-terrorisierenden Art realistisch ist. Seine Frauen bei der Arbeit, oder lesend dargestellt, stellen endlich einmal ein höheres französisches Weiblichkeitsideal dar, als die übliche Pariser Gesellschaftslöwin, oder die Varietékünstlerin, oder die Straßendirne, die man ausschließlich zu erwarten nachgerade gewohnt ist. Sein Idealtypus der Leibesschönheit ist eine prachtvolle Neubelebung des Renaissancekanons. Sie fußt nicht auf der Nachahmung, auch nicht auf der kühl-überlegenden Willkür, sondern sie ist das Ergebnis der geschmackvollen Wahl.

Auf den Steindruck wurde Fantin durch Cadart geführt, der kurz nach der Ausgabe seines ersten Radierungsalbums, im September 1862, auch Steine an verschiedene Künstler herumschickte. Fantin lieferte damals fünf Zeichnungen: sie fanden aber keine Gnade, sie waren zu wild. Fantin hatte das weichliche, gleichmäßige Korn des Steins abzuändern versucht. Es hat ihm noch lange Zeit zu schaffen gegeben, und er hat immer mehr mit Schaber und Nadel gearbeitet als mit der Kreide. Nach dem ersten Mißerfolg dauerte es elf Jahre, bis er wieder zum Steindruck griff. Im Jahre 1876 lernte er das Umdruckverfahren kennen, und nun konnte er durch Verwendung geeigneter, grober Papiere zum Teil das positiv erreichen, was er bislang mit vieler Mühe hatte negativ ausarbeiten müssen.

Fantins Steindruckkunst ist ein würdiges Seitenstück zu seiner Malerei, ihre unmittelbare Quelle ist die Musikliebe des Meisters. Zur vierten Tannhäuser-Aufführung in Paris, 1861, hatte Fantin sich einen Platz gesichert; leider ist sie nicht zustande gekommen. Zum 1873er Schumannfest reiste er eigens nach Bonn, verpaßte jedoch die Gelegenheit wieder. In Bayreuth aber hörte er 1876 den dritten Nibelungenring.



Henri Fantin-Latour Tannhäuser, Wolfram und Venus



Henri Fantin-Latour Eva

Wagner, Schumann, Brahms, Berlioz sind die vier Genien, die seinen eigenen zum Erklingen brachten. Er illustriert ihre Werke nicht, ebensowenig wie die englischen Prae-Raphaeliten die Dichterwerke illustrieren, an die sich ihre Gemälde anschließen. Wie jene zwischen den Zeilen der Verse lesen und alles das zum bildlichen Ausdruck gelangen lassen, was die schwachen und zugleich spröden Worte nicht vorbringen können, so schaut Fantin in dem Zusammenklang der Töne Gebilde, die sich nie und nimmermehr auf einer Bühne verwirklichen lassen. Um das zu begreifen, braucht man nur

solche herrliche Blätter wie: „Das Rheingold" (H.* 8), „Tannhäuser im Venusberg" (H. 9), „Schluß vom Rheingold" (H. 18), „Siegfried und die Rheintöchter" (H. 51), „Lied an den Abendstern" (H. 25, ohne die Wartburg) anzusehen. Glücklich die Bühnenleitung, die mit ihrer Inszenierung annähernd solche Wirkungen erreichen könnte! Hauptblätter wie „Poèmes d'amour" (H. 112), das „Lohengrin-Vorspiel" (H. 39) oder „Eine Melodie von Schumann", „Sara, la baigneuse" (H. 84) wären überhaupt in das Dreidimensionale nicht umzusetzen. Man hat in ziemlich affektierter Gekünsteltheit die „Architektur, gefrorene Musik" genannt. Der Gedanke, der dem zugrunde liegt, ließe sich tatsächlich auf Fantins Bilder anwenden, der einem Tauben durch das Auge die seelischen Regungen verschafft, die wir von der Musik durch unseren Gehörsinn empfangen.



Henri Fantin-Latour — Sara la Baigneuse

Fantin hat zahlreiche Kompositionen zwei-, drei- und viermal in Angriff genommen. Die Hauptzüge standen fest, aber die Einzelheiten sind jedesmal mehr geklärt, verfeinert worden. Er strebte danach, seinen Strich, seine Form einfacher, ausdrucksvoller zu gestalten. Man hat ihn mit Flaubert verglichen, der auch stets danach trachtete, seine Worte prägnanter, präziser zu finden, so daß sie zuletzt auf den Gedanken wie ein Handschuh auf die Hand passen sollten. Die überlegene Kunst stieg, und bei beiden ging darüber die Frische, die Echtheit der Empfindung nicht verloren.

Eine schöne Fantinsammlung möchte schon viele Blätter umfassen. Außer den schon genannten führe ich an: „Erscheinung Hectors" (H. 87, wie Fantins Gemälde gleichsam mit Luft und wiederum Luft gemalt; ganz wie die „Sara", H. 84), „Die Badenden" (H. 11), „Der Musiker" (H. 13), „Venus und Amor" (H. 126; diese drei sind Beispiele einer entzückenden Formensprache, ohne jede Weichlichkeit), „Beatrice und

* Germain Hédiard: Fantin Latour Cat. de l'oeuvre lithographique du maître. Paris 8°. 1906 (2. Aufl.)



Henri Fantin-Latour Duett aus den Trojanern

Benedict" (H. 86, eine wunderbare Mondstimmung, dem „Abendstern", H. 16, zur Seite zu stellen), „Romeo und Juliette" (H. 82, eine prachtvolle Beleuchtungsstudie), die „Evokation der Erda" (H. 20, eine wunderbare Vision) und das herrlich gezeichnete „Duett aus den Trojanern" (H. 22). Von den Innenbildern mit Bildnissen sind zwei der auserlesensten „Die Stickerinnen" (H. 143 und H. 123) mit wirklichem Innenlicht.

Eine höchst eigenartige Erscheinung ist Odilon Redon. Geboren am 20. April 1840 in Bordeaux, wenige Tage nach der Ankunft seiner Eltern aus dem Süden der Vereinigten Staaten, wurde er auf dem Lande unweit dieses Hafens erzogen. „Eine schöne Landschaft," sagt er, „ein häßliches, trübseliges Volk, eingezwängt zwischen dem Fluß und dem Meer — — — es gibt noch Hexen dort." Eine seiner frühesten Erinnerungen an seinen Vater ist die, daß er ihm einst die Frage stellte: „Schau den Himmel an! Siehst du auch diese endlose Reihe von wunderlichen Gestalten, die die Wolken annehmen?" Und er lag oft tagelang danach im Grase, den Blick auf die Wolken geheftet, in jenem mit herrlichem Wetter gesegneten Landstrich: das noch spät, zu einer Zeit, als andere Jünglinge längst schon mit der tätigen Vorbereitung für ihren zukünftigen Beruf beschäftigt waren.

Redon war kränklich und erhielt daher eine unregelmäßige, in Angst und Nöten erledigte Schulbildung. Aber eins empfing er schon in der Wiege — Beethoven und Bach: die Musik war von jeher in seinem Hause heimisch.

Er hat wenig gesehen, Nordspanien, Nordfrankreich, Paris. Er hat sich spät entwickelt; nach seinem dreißigsten Jahre erst kam der wirkliche Redon zum Vorschein. Auf seine Soldatenzeit 1870 blickt er wie auf einen wichtigen Lebensabschnitt zurück.

Kurze Zeit studierte er Architektur: kurze Zeit quälte er sich im Atelier Gérômes ab, den Meister zufriedenzustellen, dem es so ganz und gar unmöglich war, auf Redons Eigenart einzugehen. Seinen „Pli", wie er es nannte, seine Richtung, hatte er schon früher erhalten, ermuntert von einem Bordelaiser Meister, der nicht berühmt und doch augenscheinlich ein hervorragender, freimütiger Lehrer war. Dessen erste Weisung bestand in der Aufforderung, daß der Schüler sich stets selbst treu bleiben solle. Für ihn solle der Ausdruck alles bleiben, der Effekt wäre nur eine leider unerläßliche Zutat oder Ausflucht in der Kunst.



Od. Redon Die schwarze Leuchte („Le flambeau noir")
(Mit Genehmigung von E. Deman, Brüssel)

Redons Lieblingsmittel ist die Kreide: auf die gedruckte Graphik, für ihn gleichbedeutend mit dem Steindruck, führte ihn Rodolphe Bresdin.

Das 19. Jahrhundert ist nicht nur das Jahrhundert des beispiellosen technischen Fortschritts. Wir haben in der philosophischen Erkenntnis uns nicht weniger bemüht. Jetzt erst sind wir einigermaßen in die Vorgeschichte der Menschheit eingedrungen, jetzt erst haben wir einen Einblick in die Lebewelt der Kleinwesen erreicht, unsere kosmischen Feststellungen, unsere Evolutionstheorie, hat für einen Geist wie Redon mehr Wichtigkeit, als die viel auffälligere drahtlose Telegraphie und die Röntgenstrahlen. Sie bewegen ihn in einer Weise, die einen Niederschlag in seinem Kunstschaffen erwirkt.

Vorläufig führt unsere immer sich mehrende Kenntnis noch zur Skepsis, oder doch mindestens zum Agnostizismus. Der Schritt für einen Künstler zum Mystizismus ist von selbst gegeben, und ebenso selbstverständlich die Anlehnung an den alten Orient.

Das Entscheidende aber ist, daß wir in der Kunst Odilon Redons nicht etwas Visionäres, nicht eine persönliche Schrulle, die wenig besser als Aberglauben wäre, erkennen, sondern den Versuch eines engen Anschlusses an die Wirklichkeit, den Wunsch, ein wich-

tiges, geistiges Treiben der Zeit auch mittels der Kunst widerzuspiegeln. — Odilon Redon hat bis Ende 1913 ungefähr 25 Radierungen und 175 Steindrucke geschaffen; die ersteren sind weniger bedeutend.

Von den Folgen sind: „Dans le rêve“ (M.* 26—36), „La nuit“ (M. 62—67), „La maison hantée“ (M. 160—66), die „Apokalypse“ (173—185) und schließlich die drei zur „Versuchung des hl. Antonius“ (M. 83—93, 94—100, 134—157) die hauptsächlichsten; aber sie sind nicht jedermanns Sache, denn sie sind nicht leicht verständlich. Es sind die Arbeiten, bei denen einem am ersten Redons Satz einfällt: „J'ai fait un art selon moi seul.“

Dagegen liegen solche prächtige Einzelblätter wie „Yeux clos“ (M. 107), „Beatrice“ (M. 168), „Vieux Chevalier“ (M. 158), „Kinderkopf“ (M. 169) jedem Erfassen offen und sind sehr begehrenswert. Ich hebe noch ferner hervor: „Le liseur“ (M. 119), „Centaure visant les nues“ (M. 133), „Le coursier“ (M. 128), „Jeune fille“ (M. 70), „Mon enfant“ (M. 125), „Parsifal“ (M. 116) und „Brünnhilde“ (M. 130), sodann die ausgezeichneten acht Bildnisse, unter denen besonders der „Roger Marx“ (M. 1, 96) „Pierre Bonnard“ (M. 191) und „Edouard Vuillard“ (M. 190) ansprechen.

Auf die zwei letztgenannten Meister muß ich an dieser Stelle mit ein paar Worten des näheren eingehen. Bonnard und Vuillard mögen gern als die Reinkultur dessen gelten, was man vom weitgehendsten Impressionismus, als Schule gefaßt, auf dem Gebiet der Graphik erwarten konnte. Außer Plakaten kenne ich nicht sehr viele Einzelblätter Bonnards; seine Hauptleistungen sind wohl die beiden illustrierten Bücher: Verlaines „Parallelement“ und Longus' „Daphnis et Chloë“. Zu dem ersteren darf man nicht ohne weiteres trotz der ganz hervorragenden künstlerischen Qualitäten raten: der Text ist selbst für weitherzige Gemüter ein wenig zu stark. Aber wer sich „Daphnis et Chloë“ verschaffen kann, sollte diese Gelegenheit, ein bedeutsames, intim-reizvolles Meisterwerk zu erwerben, nicht unbenutzt vorübergehen lassen. In der Schwarz-Weiß-Winterausstellung 1899/1900 der Berliner Sezession war die Leitung so großherzig, diese ganze Folge auszustellen: es lag nahe genug, sie als Vorbild für eine ganze Reihe von graphischen Leistungen der eigenen Mitglieder dieser Vereinigung anzusehen. Jedenfalls hat sie auf manchen Berliner Meister stark gewirkt.

Bonnard ist ganz moderner Illustrator, indem er nachdichtet, sich nicht an Longus, auch nicht einmal ans Griechentum hält und sich z. B. nichts daraus macht, in dem Buch für dieselbe Person verschiedene Typen anzuwenden. Ihm ist es nur um den Stim-

* André Mellerio: Odilon Redon Paris, Société pour l'Etude de la Gravure Française 4°. 1913



Pierre Bonnard Daphnis und Chloë



Pierre Bonnard Chloë

(Mit Genehmigung von A. Vollard, Paris)

mungsgehalt in jedem Einzelfall zu tun. In letzter Linie kommt es ihm nur auf das Spiel des Lichtes an und auf den Versuch, trotz des nötigen Aufwands an Gegensätzen, die Zeichnung innerhalb einer zarten Harmonie zu halten, die sich dem Gesamtbild der Seite mit ihrem Typendruck unterordnet. Wunderbar ist seine ausdrucksvolle, innerhalb ihrer Breite so bewegliche Linie, die, selbst wo sie eigentlich nur den Umriß gibt, doch zugleich die Angabe vom Modelé mit Schatten und Licht liefert.

Die Zeichenkunst Bonnards ist ein Äußerstmaß an rassiger, hingeschleuderter Andeutung. Er treibt, wenn man so sagen darf, Sport mit ihr, oft ist es gerade als ob er versuche zu ergründen, was wir noch als Andeutung einer nackten Tatsache hinnehmen würden. Und dank der ihm innewohnenden künstlerischen Ader kann er die Grenze nicht überschreiten. Was er auch schafft, reißt uns mit sich fort.

Vuillard kannte noch weniger Scham als Bonnard wenn wir die Achtung vor den durch die bisherige Kunst großgezogenen Vorurteilen des Publikums als Scham auffassen wollen. Die alten Regeln der Komposition und Naturanschauung, das Wesen der Linie als selbständigen Organismus, alles was mit der alten Ästhetik zusammenhängt, besteht für ihn durchaus nicht. So wird es heißen daß sein Vortrag noch viel ruddeliger und unsoignierter sei als der Bonnards: zudem geht er lange nicht so sparsam mit der Druckerfarbe um, wie dieser. Vuillard stellt die allergrößten Anforderungen



Th. Alexandre Steinlen Kinderplakat

an unsere mittätige formvollendende Phantasie. Für „L'Oeuvre", das eine Art Pariser „Freie Bühne" war, schuf er interessante Programme, z. B für „Einsame Menschen", „Gläubiger", „Über unsere Kraft", „Rosmersholm", „Ein Volksfeind", „Baumeister Solness". Als weitere Einzelblätter nenne ich „In der Loge", „Bei der Schneiderin"; Kreide, Pinsel und Schabeisen werden verwendet. Zu guter Letzt geht Vuillard doch viel mehr auf das aus, was eigentlich nur der Maler erreichen kann; er ist nicht so echt Graphiker wie Bonnard.

Besonders interessant ist Vuillard, wenn er in Farben arbeitet. Im Prinzip mehr als in der Erscheinung vertreten seine Blätter dann eine Art Pointillismus. Seine Farbenskala hat ihm zu einer Folge sehr feiner Mollakkorde hergehalten. — —

„Eine feine, lebhafte, geweckte Empfänglichkeit," schrieb Anatole France, „ein nie versagendes Augengedächtnis und die Macht der schnellen Ausdrucksfähigkeit haben Steinlen im voraus dazu bestimmt, der Zeichner und der Maler des Lebens, das an uns vorüberzieht, zu werden. Der rasche allmorgendliche und der matte allabend-

liche Strom von Arbeitern und Arbeiterinnen, die Gruppen an den Tischen auf dem Bürgersteig, den der Weinhändler seine ,,Terrasse" nennt, die Nachtschwärmer und -schwärmerinnen auf den Boulevards, die Straße endlich, der öffentliche Platz, die Grenzen der bäumearmen Vorstädte, die zweifelhaften Orte — alles das ist sein Gebiet. Über diese Dinge weiß er alles. Deren Leben ist das seine, deren Freuden sind die seinen, deren Schmerz sein Schmerz. Mit diesen flüchtigen Erscheinungen hat er gelitten, hat er gelacht, und die Seele der aufgeregten wie der erfreuten Haufen ist in ihn übergegangen. Er hat ihre bedrückende Einfalt und ihre Größe erkannt. Daher auch ist das Werk Steinlens episch geworden."



Th. Alexandre Steinlen — Arbeiterfrau mit Kindern

So sehr das wie Lob klingen mag, so deutlich liest der Kundige auch den Hinweis auf die Schwächen Steinlenscher Kunst heraus. In dem Werk des Meisters spielt der Politiker und der Soziologe eine zu große Rolle. Er kennt wohl alle diese Dinge, wie France richtig bemerkt, aber er verwertet sie nicht nur künstlerisch. Er wird leidenschaftlicher Parteiträger, er mischt sich in Dinge, die ihn als Künstler nichts angehen dürften, und so bleibt das Stoffgebiet nicht Dienerin seiner Kunst, sondern seine Kunst stellt sich leider in den Dienst des Stoffgebiets. Steinlen ist ein programmatischer Verfechter, ein Volksfreund, der unendlich viel praktische Fragen anzuschneiden hat. Der Künstler ist im Illustrator untergegangen und der Illustrator im Agitator. Steinlen hat von 1884 bis zum Anfang des Jahres 1912 115 Radierungen, 11 Monotypien, 170 Steindrucke, 185 Musiktitelblätter (ebenfalls in Steindruck) und 37 Plakate (desgl. meist in Farben) geschaffen. Das aber stellt wahrscheinlich kaum die Hälfte seiner Produktion dar: die größere Hälfte werden die Zeichnungen für die illustrierten Blätter und für Bücher sein. Welche Nachteile hierbei herausgesprungen sind, lehrt der Umstand, daß ein künstlerischer Unterschied zwischen den meisten Originalsteindrucken und den



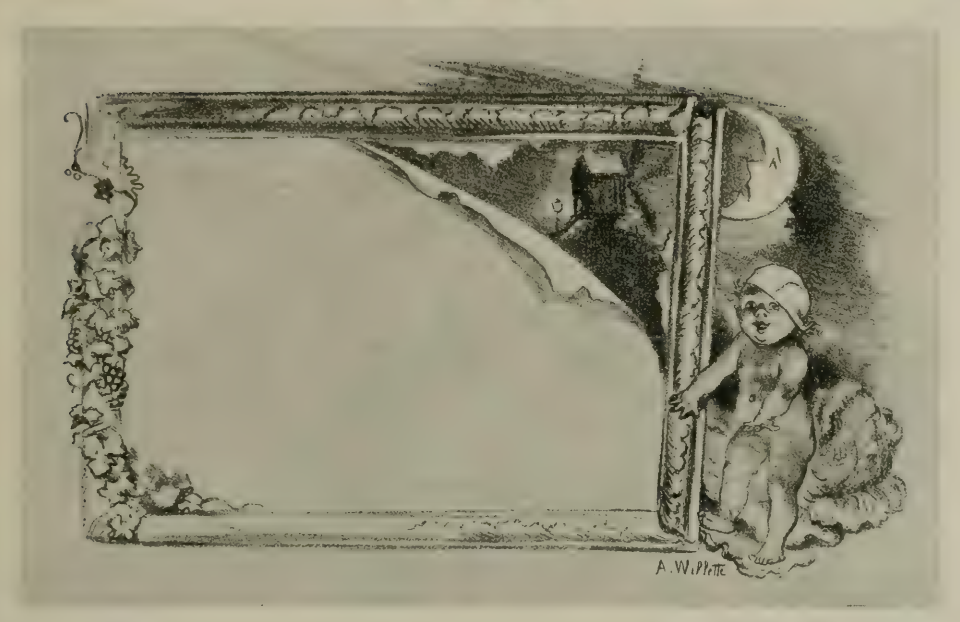
Adolphe Willette — Der gehenkte Pierrot

„Fumés", den Zinkos nach Kreidezeichnungen für die Zeitschriften Steinlens, kaum festzustellen ist.

Bei der starken, großen Begabung des Meisters hätte man gewünscht, daß er sich weniger für die sozialen als die rein künstlerischen Fragen begeistert hätte. Dann wäre sein Werk gewiß bedeutend weniger umfangreich und durchdachter geworden.

Eine genügsame Zeit hat dem unglaublich schlechten Mind den Ehrentitel „Katzenraphael" beigelegt; später ist er auch manch anderem, entschieden besserem Meister, z. B. Julius Adam, zuerteilt worden. Abgesehen von der Geschmacklosigkeit der Bezeichnung hätte sie nur Steinlen verdient. Seine Meisterschaft im Katzenzeichnen ist unübertrefflich. Das schönste davon sind freilich Plakate; für die „Lait stérilisé" (C.* 491) und seine eigene „Ausstellung" (C. 492), der „Umschlag" (C. 215) und das stark stilisierte Plakat für den „Chat Noir" (Nr. 496). Prächtig sind auch die drei „Katzen" (C. 182), die Steinlen für die Estampe Murale schuf, für die er auch die großartigen „Coqs" (C. 181), eines seiner Hauptblätter, lieferte. Alles das geht aber den Mappensammler nichts an. Auf den Einzelblättern, wie z. B. der Radierung „Schlafende Katzen" (C. 29), die auch in Farben gedruckt wurde, und der in einer Ecke schlafenden „Katze" (C. 76), sowie den farbigen Steindrucken „Katze auf der Balustrade" (C. 292) und „Katze auf einem Kissen" (C. 293) sind die Tiere nicht so vorzüglich geraten, wie auf vielen anderen Blättern, wo sie nur eine Nebenrolle in der Darstellung spielen.

* E. de Crauzat: L'oeuvre gravé et lithographié de Steinlen, Paris 4°. 1913



Adolphe Willette — Anzeige für einen Rahmenhändler

Unter den Radierungen Steinlens finde ich nichts Zwingendes: am ehesten packen noch die Weichgrundblätter. So eine Komposition wie ,,Menagère et enfants rentrant du lavoir" ist auch technisch hervorragend, ebenso wie die Ansicht von ,,Galluis". Die aquatintierten, von Rodins Skizzen ungünstig beeinflußten ,,weiblichen Akte" (C. 66, 79, 90, 92, 93, 94) befriedigen wenig infolge der unangenehmen Zeichnungsmanier, die bei ihnen eingeschlagen wird. Unter den farbigen Radierungen ist die Volkscharakterisierungskunst bei einer solchen Darstellung wie ,,Les deux Gigolos" ja bewunderungswürdig, die Regenstimmung auf ,,Trottin sous la pluie" gut, aber die Farbenwirkung nicht besonders gelungen; von letzterer Arbeit sind sogar die Abdrucke der schwarzen Zeichnungsplatte allein vorzuziehen. — In den ,,Amoureux sur un banc" beherrscht Steinlen mittels Aquatinta, Weichgrund und Strich wenigstens eine schöne Nachtbeleuchtungsstimmung.

Die Folge der ,,Chansons des femmes" (C. 183—198) halte ich für ziemlich die besten Steindrucke, die man sich von Steinlen zulegen kann. Er entfaltet hier endlich Sinn für den Reiz, der im Material liegt, für die besonderen Schönheiten, zu denen ihm die



Jules Chéret Musikumschlag

Mittel den Weg öffnen. Unter den Blättern stößt man auf wunderbare weiche Stimmungsbilder mit zartgrauer Tonwirkung. Der Künstler begnügte sich nicht damit, vielsagende Zeichnungen in die Welt zu schicken, es sollten auch insbesondere schöne Steindrucke sein.

Von guten, wichtigen und eindringlichen Darstellungen, bei denen ich aber keine spezifische druckgraphische Schönheit zu empfinden vermag, hebe ich hervor die „Aubade pour elle" (C. 243), die beiden „Gorkibildnisse" (C. 264 und 266), „Intérieur de Tramway" (C. 173), „Die Witwen von Courrières", weniger feindlich aufgefaßt als Steinlen es sonst bei einer solchen Gelegenheit tut, das „Crèche Blatt" (C. 164) und die „Dame Jacinthe" (C. 239).

Neben Steinlen mag Henri Gaspard Ibels Platz finden; aber ich will ihn nur gerade nennen. Auch ihm ist die Graphik nicht recht eigentlich eine hohe Kunst, an deren Altären er opfert, sondern ein willkommenes und bequemes Mittel seiner gezeichneten Propaganda. Diese Künstler lernt man am ureigensten in den satirischen Zeitschriften

kennen, von denen manche bei solchen Gelegenheiten wie dem Dreyfus-Prozeß auf Wochen oder Monate entstanden und florierten, nur um enragierten Parteigängern die Möglichkeit zu geben, ihren Haß und Hohn auch auf dem Wege der Kunst zu verbreiten. Ihre Kunsttat besteht in der Kreidezeichnung; ist diese zufällig auf dem Stein ausgeführt worden, so hat sie dadurch keineswegs einen neuen spezifischen Charakter erlangt.



Jules Chéret — Zwei junge Mädchen

Adolphe Willette trägt sogar seine Streitigkeiten mit verschiedenen Kabarettbesitzern, Verlegern und Kunsthändlern in seiner Graphik aus. Das kann ein allgemeines Publikum nicht interessieren und die vielen „Beziehungen" in sein Werk einzufügen bildete eine solche Fessel für den Zeichner, daß die Kunst darunter nur leiden konnte.

Dieser Erbe der Boucher und Fragonard ist, wie jene, prickelnd und oft ein wenig unanständig: seine natürliche Grazie hindert ihn daran, je gemein oder grob zu wirken. Flegelhaft wird er nur, wenn auch er politisch predigen will. Er ist der Meister des flotten Lebens, der Karnevalslust, der Moulin de la galette und des Montmartre — dabei ein Schüler von Cabanel! — und einer, der behauptet, seine Kenntnisse durch Studium der alten Meister erlangt zu haben.

Willette ist der Zeichner des Pierrot und der Pierrette. Wer was „echtes" von ihm haben will, muß sehen, daß er etwas erwirbt, worauf diese Figuren vorkommen. Er bleibt liebenswürdig, auch im Ernst: man sehe eines seiner wichtigsten Blätter, den „Gehenkten Pierrot" an, eine ganz meisterhafte Lithographie. Willettes Haupttätigkeit liegt aber ebenfalls auf dem Feld der angewandten Graphik (z. B. des Plakats) und der Illustration.

Das gilt auch von seinem Vorbild — nach einigen Richtungen wenigstens — von Jules Chéret. Chéret hat vor etwa zwanzig Jahren geradezu das Plakat in Paris ent-



Charles Léandre Karikiertes Selbstbildnis

stehen heißen. Das gelang ihm, indem er einen neuen Typ in die Kunst einführte, die Lucinde vom Theater, das leichtgeschürzte Dämchen vom Variété und vom Ballett. Alle Vertreterinnen dieses Typus sind lustig, ausgelassen und erheiternd. Sie tänzeln und trippeln. Sie sind aber dabei natürlich und nie albern. Das „gefrorene" Lächeln, was bei der lebendigen Balletteuse so empfindlich stört, nehmen wir auf dem fixierten Bild anstandslos hin. Das Cachet des Typs ist der tric, daß alle diese Figuren die Rampenbeleuchtung von unten aufweisen; das ist gleichsam eine „made by Chéret"-Marke.

Chéret gehört zu den ewig Jungen. Dem Taufbuch nach ein Greis — am 31. Mai 1836 kam er auf die Welt — fühlt er sich wohl heute noch, fühlte er sich jedenfalls mit siebzig Jahren noch ein Jüngling und sah auch allerhöchstens seine fünfzig aus. Auch er ist mit 15 Jahren Lithographenlehrling geworden. Die Akademie hat er nie besucht. Zehn Jahre lang — solange die Plakatbegeisterung anhielt — hat er Frohsinn und Farbe in die Großstadtstraßen gebracht. Seine kleinen Blätter, die für Sammler in Betracht kommen, sind meist Fenster- und Buchhändlerplakate, Buch- und Musikumschläge und andere Werke angewandter Graphik.

Chéret mit seiner ausgelassenen Lustigkeit ist dazu geschaffen, uns den Weg zur Karikatur zu weisen; einer ihrer bekanntesten Vertreter ist der prächtige Charles Lucien Léandre. Als solcher, voll köstlicher Einfälle und mit einem seltenen Geschick im Erfassen des Komischen, ist Léandre wohl bekannt. Er ist aber noch etwas viel Feineres als ein guter Karikaturenzeichner: seine wunderbaren ernsten Steindrucke kennt man jedoch nicht so allgemein.

Léandre, der am 23. Juli 1862 in Champsecret geboren ist und seit seinem sechzehnten Jahre in Paris weilt, war sechs Jahre lang Schüler von Blin, dann von Cabanel. Er



Charles Léandre Die Anbetung der Hirten

betrieb die Kunst bitter ernst und erstrebte den Rompreis; — aber er fiel durch, glücklicherweise. Seit der Gründung des „Le Rire“ im Jahre 1894 ist Léandre einer von dessen Hauptstützen gewesen. Was er für dieses Blatt und für ähnliche andere lieferte, kann man noch schöner von ihm in Gestalt von Einzelsteindrucken haben. Ganz hervorragende Karikaturen sind die Bildnisse von dem Kritiker „Sarcey“, dem Pianisten „Pugno“, dem Maler „Cottet“, von „Emile Bergerat“, die „Die Snobs“, „Toucher l'amour“ und „Le cortège“ (zu Verlaines Fêtes galantes) geheißenen Blätter. Immer wiederholtes Naturstudium liegt dieser Kunst zugrunde. Jedesmal wird das Charakteristische schärfer erfaßt, bei jeder neuen Studie etwas stärker betont, bis es zuletzt zum Zerrbild gesteigert wird. Daher auch die schlagende Ähnlichkeit bei aller Übertreibung.

Aber viel begehrenswerter erscheinen mir die ernsten Zeichnungen Léandres. Er ist ein Meister der Krinoline geworden. Der Tracht und der Seele von 1860 weiß er einen



Charles Léandre Junge Frau

Zauber zu verleihen, der aus diesem oft so verschrienen Vorwurf geradezu ein Gedicht macht. „Die Frau mit dem Affen“ von 1903, die „Frau mit dem Hund“ von 1904, die „Frau mit der Marsstatuette“ sind entzückende Hauptblätter. Ich nenne weiter „Dame der 60er Jahre nach links stehend“, „Sitzende junge Frau nach rechts“, „Der alte Künstler“, „Erinnerungen an die erste Kommunion“: ernst und ansprechend weiß dieser Meister des Lachens sich auch mit einem Thema wie „Die Anbetung der Hirten“ abzufinden.

Léandres Kreidetechnik auf dem Stein ist von zartestem Schmelz, ohne weichlich zu sein. Er arbeitet nur auf dem Stein selbst, nie auf Zink oder Aluminium, und verschmäht auch das Umdruckpapier. Geschmack und ein lauteres Empfinden — die ihn bei der Karikatur vor der Roheit und Gehässigkeit bewahren — lassen ihn beim ernsten Bild echte, warme Töne anschlagen. Dabei wirkt ein Schuß Romantik anheimelnd. Léandre ist einer der Hauptmeister des Pastells im heutigen Frankreich, und er hat auch viel modelliert.

Ein Karikaturist von ganz anderem Schlag ist der überwältigende, ganz für sich dastehende Henri Jossot. Zu jener Höhe der Stilisierung hat vielleicht überhaupt kein anderer westeuropäischer Meister seine Linie getrieben. Ähnliches bietet nur noch Beardsley. Aber auch bei ihm findet man immer noch mehr von einem Sich-stützen auf die Natur als bei Jossot. Jossot spielt mit der Linie wie die Katze mit der Maus. Einen Augenblick läßt er sie ihrem Wunsch, der Form des Naturobjekts zu entsprechen, nachgehen; dann gibt er ihr einen Schlag mit der Pranke, der beweist, wie völlig sie in

seiner Gewalt ist, und wie wenig er gewillt ist, sie ihr Leben ausleben zu lassen. Jossots Stilisierung kann man nur neben jener der großen Japaner nennen, die sie aber nicht etwa nachahmt; was könnte man mehr noch zu ihrem Lobe sagen! Sie ist so geistig frei, eine so übermütige und dabei doch gemessene Willensäußerung, wie nur irgend etwas, was wir auf dem Gebiete der Graphik besitzen. Die Grenzen, die sie sich selbst gezogen, sind das Übermaß an Individualität, das ihr innewohnt. Diese Kunst hört mit dem einen Mann auf und muß mit ihm aufhören.



Henri Jossot „Mères, rentrez vos filles, les faunes sont dehors!"

Der „Ruderer", der eben hinten überfällt — wir sehen bloß seine Beine — der „Harfenspieler", „Mères, rentrez vos filles, les faunes sont dehors", „Le Salon des cents" usw. sind geniale Meisterleistungen, die in ihrer seltenen Mischung von grotesker Komik und souveränem Können das Auge erquicken. Freilich, nach der spezifisch graphischen Seite hin, bieten diese Steindrucke nichts Eigenartiges. Photomechanische Wiedergaben nach Aquarellen oder Zeichnungen Jossots würden den Meister ebensogut vertreten. —

Für viele gilt oder galt Henri de Toulouse Lautrec auch als ein Karikaturenzeichner. Das wäre jedenfalls eine sehr unglückliche Bezeichnung für ihn. Lautrec bietet uns einen der eklatantesten Fälle für die Erklärung des Werkes aus dem Lebensschicksal und der Person des Schöpfers. Er ist 1864 in der alten Domstadt Albi als Sproß einer der angesehensten Adelsfamilien geboren. Als Kind wurden ihm beide Beine zerschlagen: sie heilten schlecht, so daß er zeitlebens ein zwerghafter Krüppel von geradezu grotesker Erscheinung blieb. Warmblütig, mit den Neigungen der jeunesse dorée begabt, mußte er es erleben, daß er dort, wo er das Zeug in sich fühlte, einen Helden zu spielen, dazu verdammt war, die klägliche Rolle eines Spaßmachers abzugeben. Er soll sich vor Scham und Gram auf dem Boden gewälzt haben, wie er immer wieder die Erfahrung machte, daß er von den Frauen statt Liebe nur Spott, womöglich Abscheu zu erwarten hatte. Wenn er seiner selbst willen nicht liebenswert war, so sollte das Geld in zynischster Weise ihm dazu verhelfen. Der unüberbrückbare Abgrund zwischen seiner Sehnsucht und der Erfüllung führte ihn dazu, sich zu Tode zu trinken.

Schon daß er Künstler wurde, war ein Kompromiß mit dem Schicksal. Sein Vater hatte zwar dilettierend Tiere modelliert, war aber im wesentlichen Sportsmann gewesen. Das war dem Sohn in Fleisch und Blut übergegangen. Als Mensch besuchte er die englischen Wettrennplätze, als Künstler interessierte er sich für die Vollblutpferde, und die Weiber betrachtete er eigentlich auch mit Sportsmannsaugen. Er war Schüler von Princeteau, Bonnat, Cormon, Cabanel gewesen, hatte sich von Forain und Daumier anregen lassen, war zuletzt aber ein Degasjünger geworden.

Lautrecs Kunst ist gewissermaßen eine unbewußte Rache für sein Lebensschicksal. Er, der so gern in die Welt des schönen Scheins hineingeraten wäre, der aber in grausamster Weise davon ferngehalten wurde, hat diese Welt mit dem unerbittlich schärfsten Auge zergliedert, das je um sich geblickt hat. Es gibt keinen Realisten außer Lautrec. Alles, was lebt und leibt um uns herum, theatert: manches mehr, manches weniger. Selbst die, die sich besonders natürlich und ehrlich geben wollen, spielen ein wenig eben mit dieser Natürlichkeit. Das ist, was Lautrec einem jeden nachweist. Manchmal — gar nicht oft — geschieht es in leicht satirischem Ton; noch seltener in einem bitteren. Gewöhnlich sagt er nur in seiner Kunst die trockene Wahrheit, absichtslos und unerbittlich, gegenüber der ewigen Theaterei, in die wir alle getaucht sind. So kommt er auf die allgemeinen, großen Menschlichkeitsakzente zurück, und so nähert er durch seine fabelhafte Kunst die gefeierte, schöne Bühnengröße dem feilen Moulin-rouge-Frauenzimmer, den eleganten Boulevardflaneur der grotesken Kabarettfratze. Er zeigt eben, daß die Schönheit der einen nicht so ganz echt ist, ebensowenig wie die Gemeinheit der anderen, die Eleganz des einen ebensowenig wie die Fratzenhaftigkeit des anderen.

Der Mensch ist für Lautrec das Alpha und das Omega. Auf einer Reise nach Spanien soll er die Fenstervorhänge zugezogen haben, um nicht die Landschaft sehen zu müssen. Er ist einer der größten Psychologen der modernen Kunst. Wie es ihn von selbst trieb, immer auf die einfache, wahre Gesinnung, die jedem Schein und jeder Geste zugrunde lag, zu kommen, so hat er in der bewunderungswürdigsten Weise allmählich den einfachen, schlichtesten, gleichsam stenographisch gekürzten Strich gefunden, der diese Gesinnung äquivalent ausdrückte. Etwas Meisterhafteres als der Steindruck ,,Antoine und Genier, sich auf der Bühne streitend" gibt es wohl im ganzen Bereich der Kunst nicht. Das ist wie eine aus Elementen geformte Rhapsodie: diese lächerlich wenigen Striche könnten einem wie ein Torso erscheinen. Aber was geben sie nicht alles! Eine so ausdrucksvolle Linie hat wohl kaum wieder ein Künstler besessen. Jeder Strich ist wie ein ganzer Satz; ein Paragraph, gleichsam, ist darin verdichtet. Solcher Art sind



Henri de Toulouse-Lautrec — Antoine und Genier in einer Streitszene

noch ,,Yahne et Antoine dans l'Age difficile", die vier famosen Blätter zum ,,Prozeß Arton" und die verschiedenen ,,Yvette Guilberts". Sodann bewährt sich Lautrecs wunderbare Zeichenkunst in den Tierbildern, z. B. dem ,,Pferdekopf" und den ,,Jägern", ,,Reiterin und Dogcart", im ,,Bildnis von Guitry" und in ,,Dans une brasserie". Überwältigende, komische Karikaturen bietet er in den Arbeiten ,,Chilperic" und ,,Antigone am Théâtre Français". Karikatur und doch wieder nicht, weil ein so bitterer, fast zynischer Ernst durchblickt, haben wir in ,,Réjane et Galliparue", ,,Leloir et Baretta (in den Femmes savantes)", ,,Barthel et Mounet-Sully", ,,Sarah Bernhard in Phèdre" und ,,Lender en voiture".

Dieser selbe Meister, der eigentlich der schonungsloseste ist, den es je gegeben hat, kann aber auch graziös und reizvoll sein. Geradezu verführerisch anmutige Formen zeigen solche Steindrucke wie ,,Miß May Belfort au bar", ,,Lender, sitzende Halbfigur", ,,Luce Myrès", ,,Blanche et Noire", ,,Lender saluant", ,,May Belfort, en scène (mit der Katze)", ,,Lender de dos", ,,Schlafender Halbakt".



Henri de Toulouse-Lautrec Frl. Lender

Schließlich war Lautrec noch ein großartiger Kolorist: sein „Napoleon", das „Lenderbildnis" im Pan, die „Lender, die den Sonnenschirm hinter sich hält", die große „Dans une loge", die kleine „Loge" mit dem affenartig aussehenden Herrn, „La goulue au Moulin rouge" und die Plakate belegen diese Behauptung auf das ausgiebigste.



Henri de Toulouse-Lautrec „La Goulue" im Moulin Rouge

Daß wir den von Herrn Heymel längst versprochenen Lautrec-Katalog nicht haben, ist ein Jammer. Es gibt viele andere, deren Fehlen lange nicht so empfindlich wäre. Die bedeutendsten Blätter vielleicht sind oben schon genannt. Etwa 300 Steindrucke hat Lautrec geschaffen. Darunter befinden sich vier Folgen „Elles" (11 Blatt), der schon angeführte „Arton-Prozeß" (4 Blatt), „Portraits d'artistes" (13 Bühnenkünstler) und die elf Blatt des „Café Concert", das er zusammen mit Ibels zeichnete. Wichtig sind auch die Illustrationen zu den vier Büchern: „G. Geffroy: Yvette Guilbert, Paris 1894" mit fünfzehn Steindrucken; „A. Byl: Yvette Guilbert, London 1898", mit neun Steindrucken, „George Clémenceau: Au pied du Sinai, Paris 1895" mit elf Blatt nebst drei refüsierten, und „J. Renard: Histories naturelles, Paris 1899", mit 25 komischen Tierbildern.

Als Meister einer neuen, suggestiven, unglaublich lebendigen, nervösen, rhapsodischen Zeichenkunst, die der vornehmen, klassizistischen Stilisierung eines Ingres diametral entgegengesetzt ist, kann man neben Lautrec nur Forain nennen. So viele unreife Zeichner gebärden sich wild und zügellos und glauben damit genial geworden zu sein. Man braucht dieses leere, bombastische Geschwätz nur eine Minute lang neben die Arbeit wirklicher Könner wie Forain und Lautrec zu halten, um die ganze Lügenhaftigkeit dieser eitlen, talentlosen Stümper zu erkennen! Sie halten uns zwar für so

dumm, daß sie glauben, wir nehmen ihre Leistungen für vollwertig hin, weil sie sich von der langweiligen Steifheit anderer Nichtskönner nicht minder weit entfernen, als es die überzeugende Meisterschaft eines Forain oder eines Lautrec tut.

Zweifellos sind wir jetzt zu der Überzeugung gelangt, daß das Wichtigste in der Kunst, das ,,Weglassen" ist: aber ein gewisser Leichtsinn genügt hierzu nicht. Es bedarf des empfindlichsten künstlerischen Feingefühls, um genau zu wissen, wo man aufhören muß beim Vereinfachen der Natur und beim Weglassen der unwesentlichen Züge. Denn das ,,Weglassen" ist erst das halbe Spiel: das schöpferische Auswählen macht die andere, schwierigere Hälfte aus. Die Sicherheit, mit der Forain jedesmal, vor Überschreitung der Grenze innehält, ist das Kennzeichen seines Genies. Mag seine Zeichnung noch so unrealistisch geworden sein, nie hat er es soweit getrieben, daß sie an ihrer Andeutungskraft Einbuße erlitten hat und zum geist- und sinnlosen Schnörkel wurde.

Forain kommt wie Léandre vom satirischen Witzblatt her. Seine literarische Note ist die Verhöhnung der Sitte, deren innere Unmoralität er aufzudecken beliebt. Er sagt, daß er immer von einem Erlebnis des Auges ausgeht. Manchmal kommt ihm der Text, währenddem er zeichnet, manchmal erst nachher. Der Text ist unbedingt nötig. Er und die Zeichnung sind wie zwei konvergierende Linien, die kurz vor ihrem Zusammentreffen abbrechen. Das Letzte des Witzes drückt Forain nie selbst aus: er übergab dem Betrachter das Material, das ihn unfehlbar drauf führt. Seine Satire ist immer versteckt, aber immer verständlich.

Das Studium der Geste, des Ausdrucks, der Bewegung hat Forain betrieben mit der Schärfe eines Mannes, dem einige Sinne verloren gegangen, wodurch die übrigen nur geweckter geworden sind. Seine Augenbeobachtung ist die eines Stummen und Tauben. Er liest den Menschen vom Gesicht ihre Gedanken ab: und seine Linie, sparsam und inhaltsschwer, erzählt uns wieder, was er beobachtete. Wie wunderbar ist der Ausdruck in ,,Un tableau de Papa" (G.* 62, die zweite Darstellung G. 63 mit ganzen Figuren ist lange nicht so gut) bezwungen! Ist es nicht, als läse man dem kleinen Mädchen den Stolz, die Freude, den Jubel darüber, daß nun endlich Vaters Bild ,,hängt", aus den Augen! Und man sieht tatsächlich nur ihren Rücken! Das sind so kleine Genieleistungen, die vom Himmel fallen. Ich kann mir nicht denken, daß so etwas durch bewußtes, absichtliches Wollen zu erzwingen ist. Und doch — es gelingt Forain zu oft, z. B. in ,,L'aveu" (G. 5), wo die Balleteuse dem alten Juden das ,,süße Geheimnis" anvertraut und sein verdrießlicher Ärger so unübertrefflich ausgedrückt wird; in ,,La ton-

* Marcel Guerin: J. L. Forain Lithographe, Paris kl. 4°. 1910



Jean L. Forain — Trennung („La tonnelle")

nelle", wo ein Paar Abschied nimmt, ein jahrelanges „Verhältnis" endgültig gelöst wird, und sowohl die dämmerige Luft wie die Herzensstimmung — man könnte geradezu sentimental werden — in unvergleichlicher Weise zum Ausdruck gelangt; im „Le jour de rois" (G. 17), der wunderbarsten Darstellung vom modernen Bohèmeleben; in „La Tasse de lait", auf dem die Haltung der jungen Mutter und der Blick des kleinen Kindchens über die Tasse zum Staunenswertesten gehören, was es in der Kunst gibt.

Das Beste, was Forain in seinen Radierungen gibt, ist gleicher Art. So der Blick des alten, total veralkoholisierten Mannes in „Le prévenu et son enfant" (G.* 52) und die Gruppe der jungen Frau, die ihm sein Kindchen zuhält, ein erschütternder Moment im Spiel der „Comédie humaine"; die Haltung der alten Mutter in „Fille mère (G. 36, die erste Platte, die zweite Platte G. 37 ist lange nicht so gut); die großartige Urviechigkeit des Menschen auf dem „Le gros Cigare" (G. 38) und die wunderbare, unbegreiflich

* Marcel Guerin: J. L. Forain Aquafortiste, Paris kl. ⁰. 1912



Jean L. Forain Der Angeklagte und sein Kind

bezwungene Charakteristik der Hauptpersonen auf der „Sortie de l'audience" (G. 50). Während seine Zeugen hinausgehen, theatert der Advokat scheinheilig, um damit auf die Geschworenen zu wirken. Die Frau verrät durch den gequälten Ausdruck, daß sie gegen Verwandte und Freunde aussagen mußte. Beim kleinen Mädchen kommt eine angeborene Koketterie in dem leicht schlauen, nach der Seite geworfenen Blick zum Durchschein; beim Knaben ein Gemisch von Verwunderung und Dünkel, da er zum erstenmal im Leben dazu berufen ward, eine Rolle von einiger Wichtigkeit zu spielen — und das so ganz ohne eigenes Verdienst.

Das alles hat in seiner Unabsichtlichkeit, darin, daß es so gar nicht unterstrichen wird, für mich etwas fast Übermenschliches, etwas, das wie ein Naturereignis hoch über dem kleinen Willen des kümmerlichen einzelnen Menschen steht, was ja von all der höchsten Kunst gilt. Mir scheinen alle diese Sachen noch bedeutender als z. B. die Darstellungen des „Verlorenen Sohnes" und Ähnliches, bei denen Forain es bewußt auf den Ausdruck absieht.

Forain hat schon früher radiert, einige 25 Blatt. Sie sind nicht wichtig und stellen meist Gelegenheitsarbeiten dar, darunter einige mit Ibels geschaffene Illustrationen zu den „Croquis parisiens". Nur die „Traite des Blanches" (G. 26) mag etwas herausgehoben werden, da das Blatt viel Verständnis für die Reize der Kalten Nadel verrät und in dieser Weibergestalt à la Mrs. Warren die erste Probe Forainscher späterer Charakterisierungskunst gibt. Jahrelang ließ Forain die Nadel liegen, um sie erst 1907 1908 wieder aufzuheben. Seit dieser Zeit hat er über hundert große wichtige Blätter radiert, das meiste in Kaltnadeltechnik.

Seine Steindrucke erscheinen fortlaufend, in größerer Anzahl aber auch erst seit etwa 1907.


Jean L. Forain Am Dreikönigstag

Die künstlerischen Qualitäten dieser neuen Arbeiten mußten Aufsehen erregen, und sie haben es getan. Namentlich die Radierungen gingen von allem Anfang an reißend ab zu sehr hohen Preisen. Forain ist Sportsmann und benötigt viel Geld für seine Automobile. Es braucht nicht verheimlicht zu werden, daß er die Konjunktur etwas stark ausgenutzt hat. Wer mit der Arbeit eines Vormittags — der darin steckende Geist und die dem vorausgehende künstlerische Erziehung sind Imponderabilien — leicht seine 2000—3000 Franks verdienen kann, wird nicht ohne weiteres der Versuchung widerstehen können, das Experiment des öfteren zu wiederholen. Zweifellos hat Forain neuerdings manches seiner begeisterten Gemeinde übergeben, was der Zeit nicht Stand halten wird. Auch hat er aus dem Eifer gewisser Sammler für „Zustände" Nutzen gezogen. Manchmal sind die frühen Zustände allerdings die wertvollsten, ebenso oft ist die Platte erst später zur richtigen Wirkung gebracht worden. Es wäre eine verdienstvolle Leistung Guerins gewesen, wenn er dem Sammler hierin ein genauerer Führer geworden wäre. Ich kann an dieser Stelle nicht im einzelnen darauf eingehen und nur den Sammler warnen, daß es nicht in jedem Fall angebracht ist, den höheren Preis für den früheren Zustand zu bezahlen.

Im folgenden will ich, wie zuvor, die wichtigsten Blätter außer den schon genannten angeben, und zwar zuerst unter den Steindrucken „Au restaurant" (G. 1), „Chez l'huissier" (G. 3), „Une saisie" (G. 4) mit dem maliziösen Text. Von den „Cabinets particuliers" mit zwei Frauenzimmern (G. 10—15) ist das erste, Nr. 10, das beste, von denen mit einem (G. 45—47) ebenfalls das erste, also Nr. 45; auch die Nr. 75, mit dem feisten, verliebten alten Börsenjuden ist hervorragend. Von den „Petits déjeuners" (G. 22, 23)

ist gleichfalls das erste, auf dem die Concierge die Post bringt, das ansprechendere Blatt. Ganz ausgezeichnet ist das bärtige „Selbstbildnis, auf den Stein zeichnend“ (G. 25). Eine große Anzahl von „Badenden“ zeigen alle dieselbe zusammengebogene Aktstellung mit dem breiten Hinterteil (G. 27—35). Die Nummer 28 trägt einen interessanten Charakter des Strichs zur Schau, an vernis mou erinnernd: sonst ist wohl 35 das beste unter diesen Blättern. Von den beiden „Sortie du tub“ (G. 51, 52) ist der Akt auf dem ersteren Blatt ganz wunderbar fleischig. Das Bildnis der „Mme. de Bonnières“ (G. 44) ist hervorzuheben und unter den „Renoirs“ (G. 76—79) der letzte. Ich nenne noch die „Streikszenen“ (G. 57—59, 58 ist die beste), „En Grèce“ (G. 60), der „Colporteur juif“ (G. 67) und die nackten Frauen (G. 68, 69). Ganz wunderbar unter den Plakaten ist dasjenige für den „Premier Salon des dessinateurs humoristes“. Forain hat dazu drei Entwürfe geschaffen, und der dritte, der zur Ausführung angenommene, bei dem Leib und Kopf der Figur nur in Rötel gezeichnet sind, ist bei weitem der beste.

Und nun zu den Radierungen. Das junge Weib mit dem Säugling „Témoins a l'audience“ (G. 32) ist eine prachtvolle vernis mou-Arbeit, ebenso die ähnliche Darstellung mit der Bauernfrau (G. 40): „Après la saisie“, Arbeiterfamilie bei einer Bretterwand, im Geiste Steinlens, aber mit viel intimerem Können und weniger aggressiv radiert (G. 35). „Nacktes Mädchen auf dem Bett“ (G. 42), mit einer Charme-Entfaltung, die nicht allzu häufig bei Forain ist, und einem feinen, breitstrichigen Kontur: „Die Rückkehr des verlorenen Sohnes“ (G. 44—49, die dritte Platte, Nr. 46, ist die wirkungsvollste) und jene „au clocher“ (G. 48), die entschieden die schönste, wirklich ergreifende Fassung ist. Von den verschiedenen Darstellungen der „Rast des Modells“ rate ich zur zweiten und vierten Platte (G. 75 und 84). Die „Madonna“ (G. 73) entwickelt ein seltsames Gemisch von moderner Empfindung mit Renaissancegeist: aber das Blatt ist ansprechend. Das „Cabinet particulier“ (G. 66, 74, 105) verwertet die Erfindung, die der Meister bereits bei den Steindrucken gemacht hatte. Der kalte Zynismus in der Situation ist überzeugend wiedergegeben. Aber ein Zeichen des Versagens scheint es mir zu sein, daß Forain jetzt auf den geistigen Inhalt seiner früheren Arbeiten zurückgreift, und nebenbei wird seine Linie zittriger, ungezähmter, weniger ausdrucksvoll. In der Landschaft (G. 75—75 bis, sodann Motive aus „Versailles“, G. 85, 86) erreicht er nichts. Die vielen Christusdarstellungen wirken wohl noch fein als Graphik, aber nicht mehr als Kunst, die auf einer innersten, nicht zu dämmenden Überzeugung beruht. Am schönsten erscheinen mir die „Emmaus“darstellungen (G. 82, 93—99 usw.), und unter diesen die zweite „Après l'Apparition“-Platte (G. 82). Die Anlehnung an Rembrandt (Louvre,



Jean L. Forain Die Kreuztragung

Kopenhagen), was die Stimmung anbelangt, fühlt man deutlich heraus. Gut sind wieder die Kaltnadelblätter „Entkleidung Christi“ (G. 79) und „Le Christ aux outrages“ (G. 80), obwohl sie nicht mehr die einfachere, starke Linienführung der früheren Arbeiten haben. Nicht angenehm erscheint die Modernisierung, Verpariserung des Themas in „La rencontre sous la voûte“ (G. 100—103, Nr. 100 das beste) und in der „Kreuztragung“ (G. 108—110, 108 ist besser und mit orientalischen Typen, 109 klein und gut, 110 sehr theatralisch). „Die Ohnmacht bei einer Gerichtsverhandlung“ (G. 106) geht gewiß wieder auf ein Erlebnis zurück; sogleich erhält das Ganze eine andere Festigkeit, und die Linie wird vorsichtiger und ausdrucksvoller. Waren einige der „Emmausskizzen“ (G. 95—99) schon sehr für den Marktbedarf geschaffen, so sind die durchaus unfertigen,



Auguste Rodin Antonin Proust

kaum in den ersten Zügen hingeworfenen Skizzen zu „C'est fini" eine ziemlich starke Zumutung für das kaufende Publikum um so mehr als die Hauptgruppe nur eine Anleihe aus der „Tonnelle" ist. Aber, was will man sagen — auch diese Blätter haben ihre begeisterten Abnehmer gefunden. Das fertige Blatt (G 115) ist besser, aber nicht mit der „Tonnelle" zu vergleichen. Von den „Pietàs" ist die dritte Platte (G. 119) eine schöne Arbeit. Einige Monotypien sind belanglos und häßlich.

Eine kleine Pause scheint neuerdings in Forains graphischer Tätigkeit eingetreten zu sein und das können wir nur mit Befriedigung notieren. Nicht einmal ein Forain kann auf der Höhe bleiben, wenn er gar zu schnell produziert, und wenn die Ausnutzung der Verkaufsgelegenheit bei ihm zur Triebfeder wird. Dafür scheint uns Clot entschädigen zu wollen, der unlängst acht neue Forainsteindrucke in den Handel brachte. Forain wußte nichts davon und wollte sie gerichtlich als Fälschungen desavouieren. Schließlich stellte es sich heraus, daß er die Zeichnungen doch einmal in der Druckerei vor längerer Zeit selbst gemacht, aber sie keineswegs für den Druck bestimmt hatte. Der schlaue Clot versteht sich ebenfalls auf das Konjunkturausnutzen.

Mit Forain sind wir nach dem langen Steindruckexkurs wieder zur Radierung gelangt.

Es ist mir persönlich unverständlich, daß wegen seiner Zeichnungen Rodin fast ebenso angestaunt wird wie Forain. Jedenfalls muß etwas Bildhauerisches darin stecken, das dem gewöhnlichen Sterblichen unverständlich ist und ihm fast wie eine kaum ernstzunehmende Ausspannung vorkommt. Glücklicherweise hat der Radierer Rodin nicht die allerentfernteste Ähnlichkeit mit dem Rodin, der die farbig angetuschten „Bewegungsskizzen" hergestellt hat. Auch in den Akten der „Ames du Purgatoire" (D.* 11) pflegt er durchaus einen vornehmen, geläuterten Umriß und edle, ruhige Formen.

* Loys Delteil: Le peintre graveur illustré Tome sixème, Paris Kl. 4°. 1910



Auguste Rodin Aktstudie („La Ronde")

Wir besitzen elf Kaltnadelblätter von Rodin: in allen ist die besondere Eigenheit der Technik prachtvoll ausgenützt. Die prächtigsten sind doch wohl die Bildnisse: der „Victor Hugo nach rechts, 1884" (D. 6), der „Victor Hugo von vorn, 1886" (D. 7), „Antonin Proust" (D. 10) und „Henri Becque" (D. 9), dieser nach Rubens'schem Vorbild in Vorder- und den zwei Profilansichten genommen.

An den Bildnissen hat Rodin viel herumgearbeitet: es genügt nicht, sich nur um einen der frühesten Zustandsdrucke zu bemühen. Die Nadel ist so energisch geführt, daß auf manchen Frühdrucken einfach zu viel Farbe stehen geblieben ist, so daß die Zeichnung darunter leidet. Andrerseits gibt es von dem Victor Hugo von vorn und dem Proust ganz verwaschene, ausgedruckte Exemplare. Man muß trachten, einen mittleren Druck, noch mit sammetnem Grat, aber doch nicht ganz schwarz, zu erhalten. Alle sind in Zeitschriften und Büchern, teilweise also in ziemlich hoher Auflage erschienen.

Die vier anderen schönsten Radierungen Rodins sind: „Les Amours conduisant le monde" (D. 1 auch „La Sphère" genannt), „La Ronde" (D. 5), „Die Seelen im Fegefeuer" (D. 11) und „Der Frühling". Die „Sphère", Rodins erste Arbeit auf Kupfer,

hat er im Jahre 1881 zu London bei Legros, auf der Rückseite von einer Platte dieses Meisters geschaffen. In ihr und in der „Ronde" sind die erstaunlich sichere Zeichnung und Modellierung, im „Frühling" die Grazie, zu bewundern. Alles atmet den Geist der Renaissance bis zu einem Grad wieder, wie wir es von dem Bildhauer Rodin nicht kennen. Diese drei Blatt würden wir gern dem Leonardo da Vinci zutrauen. In den Bildnissen nimmt uns gleichfalls die prachtvolle Modellierung gefangen: wie man das verstandene Knochengerüst unter der Haut durchspürt! Und wie prachtvoll sind diese Menschen erfaßt. Auf diesen Victor Hugo paßt allerdings die Aussage, daß er „mehr Leidenschaft durchlebt hat, als sonst sechs andre Menschen".

Die „Bellona" (D. 3) — ein Bildnis der Frau Rodin — steht nicht ganz so hoch. Sie könnte von Rops oder von Besnard sein. Die „Figurenstudien" (D. 2) und „Die Amphora" sind unwichtige Nebensachen, die sich nur der anschaffen darf, der alle anderen neun Blätter aus dem radierten Werk Rodins besitzt. Für den passionierten Sammler sind sie allerdings wegen ihrer großen Seltenheit Wertobjekte besondrer Art.

Ebenso selten ist ein schöner Steindruck des Meisters, zwei nackte Figuren, „L'éternelle idole", der in seiner dunklen Haltung eines Carrière nicht unwürdig wäre. Fünf weitere Steindrucke — zum Teil mit Farbenplatten gedruckt — für Octave Mirbeaus „Jardin des Supplices" geschaffen, sind nichts weiter als Eigenreproduktionen Rodins nach fünf seiner krausesten Skizzen, ohne irgendwelches graphisches Interesse.

Albert Besnard, der Könner, vor dessen Werken in Pastell, Aquarell und in Öl junge Kunstbeflissene oft verzweifelt und entmutigt dreinschauen, hat auch radiert. Wer stand nicht schon — auch wenn er nicht selbst ein ausübender Künstler ist — staunend vor den Gemälden dieses Meisters. Im Analysieren der Farbe ist sein Auge unübertroffen. Bei aller Brillanz, bei allem Blitzen, ist er nicht äußerlich noch sensationell. Und vor allem ist er ewig jung geblieben. Welch andrer hat sich, wie er, mit und in der Zeit gewandelt. Er haschte nie den Modeströmungen nach. Aber wie die Menschheit der achtziger Jahre eine andere ist wie jene der neunziger, wie sich die Welt langsam von Jahrzehnt zu Jahrzehnt entwickelt, entfaltete sich auch Besnard. Er ist immer Besnard, und doch immer ein frischer Besnard.

Auf die Graphik ist er, genau wie Rodin, durch Legros, als auch er in London weilte, gekommen. Für Rodin ist die Technik eine Episode geblieben. Besnard hat sich gewiß auch nicht im Schwarz-Weiß stark ausgegeben: aber er hat sich immerhin doch mehr darein vertieft. Namentlich ist der Anschluß an Legros ein engerer geworden. Von ihm hat er die kräftige, aufs eigene gestellte Linie und die schlichte Einfachheit seiner

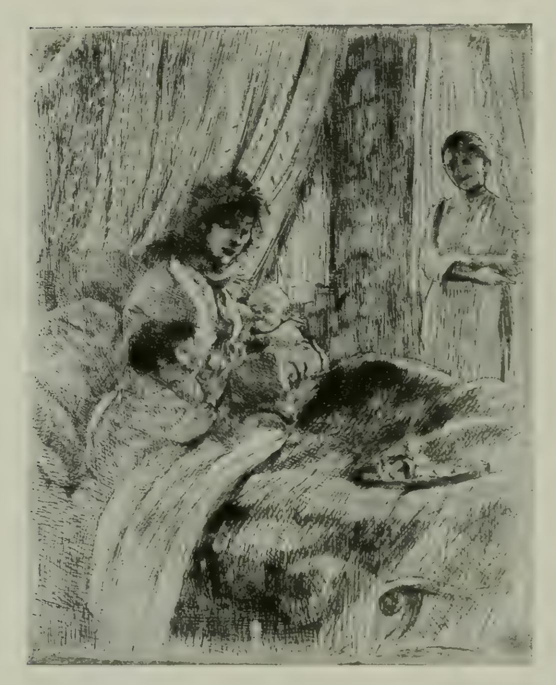
Technik, sowie den herben Ernst. Er ist nie schmachtend anmutig wie die meisten sonstigen Franzosen, und experimentiert nicht herum, um überraschende Wirkungen zu erschleichen. Sein nationales Temperament zeigt sich nur in der Linienführung. Hier hat er sich nicht zu der ruhigen Größe und Einfalt eines Legros, der jenseits und über jeder Nationalität stand, aufzuschwingen vermocht.



Albert Besnard Trauer

Gute Blätter Besnards sind ,,Robert", Bildnis eines stehenden Knaben, des Sohnes des Künstlers, ,,Tristesse", eine Frauenhalbfigur, die beiden ,,Frauen an einem Tabouret sitzend", wie die Verkörperungen zweier Temperamente; ,,Mädchen auf dem Balkon", die zwei Eigenreproduktionen seiner Gemälde in der ,,Ecole de pharmacie", ,,Die Kranke" und ,,Die Genesende", die fein charakterisierten großen ,,Elephanten", das lesende ,,Mädchen am Fenster" mit den gut beobachteten Reflexen und den durchsichtigen Schatten; ferner ,,Interieur mit lesendem Ehepaar", sehr gut in tiefem Ton gehalten. Äußerst wirkungsvoll ist das große Blatt ,,Dans les cendres": ein Mädchen hockt vor dem noch glimmenden Herdfeuer; aus der Dunkelheit leuchtet das grell beschienene, weiße Antlitz geisterhaft heraus.

Besnards radiererisches Hauptwerk ist die Folge von zwölf Blatt, die er ,,La Femme, — riche ou pauvre. Joies, fautes et douleurs" betitelte. Auf dem Titelblatt steht eine lächelnde junge Frau, im Begriff sich in einen Mantel zu hüllen, mit noch unbedecktem Oberkörper. ,,Amour" stellt die Umarmung eines stürmischen Liebhabers dar. In seltsamer Begegnung mit Klinger läßt Besnard die Leidenschaft auf dem Resonanzboden der See ertönen. Von einem Altan blicken wir auf das weite Meer herab: die Rückwand des Zimmers ist gleichsam geschwunden, um uns die Vision zu gewähren. Wie auf ,,Akkorde" sehen wir einen Schiffer, dessen Kahn auf den Wogen herumgetrieben wird. Das Blatt ,,l'Accouchement" ist mit ziemlich schonungsloser Realistik durchgeführt. Auf ,,Maternité heureuse" sitzt die junge Mutter nebst ihrem kleinen Sohn im Bett, mit dem Neugeborenen an der Brust. Die Kinderfrau im Hintergrund kann sich nicht der Freude an diesem friedlichen, glücklichen Genrebild erwehren. Für einen



Albert Besnard Aus der Folge „La femme" Mutterglück

Franzosen werden hier ganz ungewöhnlich herzliche Töne angeschlagen. Auf „Le Deuil" bricht die junge Frau am Sarg des geliebten Mannes zusammen. In „Le flirt" leiht sie, zur Dämmerstunde auf der Causeuse ruhend, dem verlockenden Geflüster des Verführers willenlos ihr Ohr. Er scheint zu siegen, da sie in ihrem „Triomphe mondain", in dem Wirbel der weltlichen Freuden, einen Blick für ihn, eine Hand für seine Lippen hat, kurz, ihn ermutigt, in „Viol" den Schritt zu nehmen, den sie im letzten Augenblick, doch verzweifelt abwehrt. Dann finden wir sie in Jammer und Elend an der Leiche ihres Kindes wieder. Die Verlassene sinkt so weit, daß sie vor einer Pharmacie mit dreistem Blick einen Mann zu fangen sucht: aber schon steht der Erfolg aus. Bald bleibt ihr nichts übrig als der erlösende Sprung in die Tiefe, vom Brückenpfeiler aus. Wie in „Ein Leben" sehen wir auf dem letzten Blatt einen durch schweres Leiden verunstalteten Frauenkörper: hier hält er ein Herz in den Händen, und die Schrift lautet: „Pauvre coeur meurtri — Redemption". — In der geistigen Fassung und Gliederung befriedigt diese Folge wohl nicht ganz. Sie schneidet ein ernstes Thema an, behandelt es aber nicht mit zwingender Folgerichtigkeit, und so erscheinen die Einzelblätter nur als zufällig aneinandergereihte Episoden. Aber der Versuch eines großen Wurfs steckt doch offenkundig in diesem Werk darin. Die Linienarbeit ist leidenschaftlich in der Führung, geradeso aufgewühlt, wie es der Inhalt mancher der Szenen ist. Darunter hat manchmal die vornehme Klarheit gelitten. Doch der echte Geist des Radierers, der alles auf die Kraft der einfachen Linie stellt, verleugnet sich nirgends. Auf alle Fälle erweist sich Besnard schon hierdurch als eine der wichtigsten Erscheinungen auf unserem Gebiet im heutigen Frankreich, und er darf von keinem Sammler übergangen werden.



Henri Guérard Windstille („Le matin")

François Chifflart ist viel weniger bekannt. Er gehört zu der heroischen Schule, in die wir auch Legros einstellen, zu jenen Meistern, die schon durch den breiten, tragischen Strich ihr Werk in eine höhere Sphäre heben. Für die Albums Cadart hat er eine ganze Reihe schöner Titelblätter radiert, und es gibt auch andere Blätter von ihm, die, wenn auch aus den siebziger und achtziger Jahren stammend, heute noch ihre volle Kraft gewahrt haben.

Von Henri Guérard erwähnte ich ganz oben bereits das prachtvolle Rouletteblatt „Le matin" in der Estampe Originale. Der Meister ist einer der vielseitigsten und ansprechendsten Graphiker des letzten Viertels vom 19. Jahrhundert zu Paris. Er hat sich nach vielerlei Richtungen hin betätigt und vielerlei versucht, aber hat dasjenige, was er anpackte, gerade wie Orlik, auch bis zum Erfolg gebracht.

Seine Kristallgefäße, Bronzen, Waffen, Rüstungen können sich gut neben Jacque-



Norbert Goeneutte — Antwerpen

mart behaupten. Japanisierende Arbeiten und Tierbilder wie der ,,Tigerkopf", ,,Le Corbeau" usw. sind eines Bracquemond würdig. Was er auch angreift, ist gut, und er wird nie geschmacklos. Ich nenne von wünschenswerten Blättern: ,,Effet de Lune, Havre" (Sandpapier Aquatinta), ,,Le coup de vent" (leicht an Legros gemahnend), den sonnigen, schönen ,,Quai d'Orsay", ,,Point de Vue, Montmartre" (im Schnee), ,,Zug im Schnee", ,,Mühlen nach dem Sturm", ,,Venedig", , Au 'arge", ,,Cleopatra" (Schabkunstblatt), ,,Jockey" (eine Radierung mit einer Aquatinta à la Goya), ,,Selbstbildnis, bei der Arbeit", ,,Goeneutte, umgeben von Jungen, am Strand malend", ein ,,Bildnis" in Tintenradierungsmanier, den kleinen ,,Jean Raymond Goeneutte im Alter von acht Jahren", den ,,Guitarrespieler", ,,Kopf einer schwarzen Katze", ,,Kopf einer Negerin". Unter Guérards Farbenversuchen hebe ich hervor: ,,Azor", ,,Kopf mit einem Haarnetz" (von drei Platten) und ,,L'assault du soulier" (von zwei Platten, Japaner klettern in einen Hausschuh). Guérard hat auch Farbenholzschnitte geschaffen.

Auch Guérards Freund Norbert Goeneutte war ein ausgezeichneter Graphiker. Manches von ihm erinnert an die frühe Zeit von Auguste Lepère. Die Estampe Originale

enthält Blätter von ihm, wodurch seine Bedeutung gekennzeichnet wird. Die Motive seiner landschaftlichen Radierungen entnahm er der Küste von Flandern, Antwerpen, Venedig usw. und schuf daneben auch schöne Figurenbilder.



Norbert Goeneutte Junges Mädchen

Georges Jeanniot, der Sohn eines Direktors der Dijoner Kunstschule, war bis 1881 Soldat, dann widmete er sich ganz der Kunst, die er schon von seiner Kindheit an betrieben hatte. Er zeichnete, malte, pastellierte und besetzte als Graphiker alle Fächer. Stofflich schuf er besonders Soldatenbilder, dann auch Landschaften (Strandbilder, Motive aus der Côte d'or usw.), Straßenszenen, Typen aus der Gesellschaft usw. Er liebt eine sichere, saubere, feste und einfache Klarheit: jede Linie, jeder Ton soll sitzen. Die Studie, das Skizzenhafte, meint er, möchte der Künstler zuvor mit sich abgemacht haben. Unter seinen Blättern nenne ich „Les conscrits au Conseil de Revision", „Schießende Soldaten", „Gefallene Soldaten", „Der deutsche Soldat", „Das marschierende Bataillon", „Der Hirt", „Der Bauer und seine Mutter", „In der Markthalle", „Die Kunstverständigen", „Auf dem Vorderperron". Jeanniot hat auch viel illustriert, dabei Bücher für Bibliophilen, z. B. 54 Radierungen zu Benj. Constants Roman „Adolphe", und 36 Farbenradierungen (nebst Vignetten) zu einer Ausgabe von Choderlos de Laclos' „Liaisons dangereuses".

Paul Helleu ist einer der frühesten, großen „arrivierten", die die modernste Graphik zu verzeichnen hat. Noch ehe die Engländer aus dem Schwarzweiß eine Modesache



Georges Jeanniot — Auf dem Vorderperron der Tramway

gemacht hatten stieg Helleu raketenhaft empor. Er hat wohl nicht die Auktionssaalpreise Camerons und Bones erreicht, aber jeder Mann, oder vielmehr jede Modedame wollte plötzlich ihr Bildnis von ihm auf dem Kupfer haben.

Der Künstler war einem verhältnismäßig kleinen Kreis von Liebhabern schon längst durch seine graziösen Pastelle und seine kunstgewerblichen Entwürfe bekannt. Um das Jahr 1892 versuchte er sich mit der Kalten Nadel: einige Blätter dieser Art in der Gazette des Beaux Arts erregten allgemeines Aufsehen. Sie zeichneten sich durch den Schwung und den langen Fluß der Linie aus, ferner durch die außerordentlich wirkungsvolle Gratverwertung und endlich durch die ungewöhnlich gut gelungene Wiedergabe des Stofflichen. Helleu radierte sodann überaus anmutige Bilder seiner Frau Alice, seiner Kinder sowie anderer Familienmitglieder und wurde dadurch mit einem Schlag berühmt. Es folgten Bildnisköpfe anmutiger, junger Frauen, graziös und hübsch, ohne fad oder süßlich zu sein, ohne in einer Hypereleganz zu ersticken. Ich bilde mir ein,

daß die Wahl seiner Vorbilder viel zum Glück Helleus beigetragen hat. Es waren die Jahre der krassesten Armeleutmalerei, andererseits die Jahre, in denen die Kunst nur anrüchige, wurmstichige Vornehmheit zu kennen schien: gerade als ob es zwischen diesen zwei Extremen keine Welt mehr gäbe. Fantin hat eine Gesellschaft in die Kunst eingeführt, die sich ebenso fern vom sozialen wie vom moralischen Gesindel hielt. Aber seine Form war geistig zu hochstehend, als daß dieser Meister schnell hätte populär werden können. Helleu schlug den gleichen Weg ein, ließ aber leichter verständliche Weisen, eine heiter ansprechende Melodik ertönen und wurde sofort allgemein beliebt. Helleus Frauen, Mädchen und Kinder gehören den von unten so verhaßten von oben verpönten Kreisen der anständigen, mittleren Gesellschaft an. Sie sind alle hübsch, zeigen einen verfeinerten, ruhigen Geschmack in Kleidung und Haartracht, eine vornehme Grazie der Bewegung und des Körperbaues, der sich nur mit dem gewöhnlich verlachten Adel der Gesinnung gepaart findet. Über den Künstler, der sich mit solchen Wesen umgibt, freuen wir uns und sind ihm dankbar für die verklärende Abspiegelung die uns seine Graphik bietet. Die Typen seiner Frauenköpfe erinnern stark an England. Das wird die rasche Aufnahme seiner Kunst dortzulande erklären. Helleu war der erste und lange der einzige Ausländer, den die Painter-Etchers zur Beschickung ihrer Ausstellungen einluden.



Paul Helleu — Junges Mädchen

Sein Erfolg ist Helleu natürlich zum Verderben geworden. Unter den modernen Graphikern ist er wohl der früheste, der unter dem eigenen Erfolg gelitten hat, — von wie vielen anderen haben wir es noch feststellen müssen: Cameron, Zorn, Larsson, Forain! Helleu wurde bestürmt, Kaltnadelbildnisse en masse zu verfertigen. Bereits zuvor hatte er, um der Nachfrage zu genügen, viel zu rasch produziert. Man konnte ihn insoweit entlasten, als man darauf hinwies, daß er, bei seiner Kaltnadeltechnik, von



Paul Helleu Die Zigarette

jeder Platte nur so wenig Drucke abziehen konnte, daher viele Platten schaffen mußte. Unter dem Druck der Bildnisaufträge aber ist er rasch zum Modekünstler verflacht. Glücklicherweise hat er das wohl selbst eingesehen, und die Sache, wie es scheint, vor einiger Zeit so gut wie aufgesteckt. Bis auf über 1500 Blatt hat er es schon gebracht!

Helleu verfügt über eine ganz ungewöhnlich sichere Linienführung. Er überträgt unmittelbar mit der Kalten Nadel und dem Diamanten auf Kupfer. Keine Studien und Skizzen schieben sich zwischen Original und Bild: so bleibt die Frische der ersten Konzeption gewahrt. Mit seltenem Geschick weiß der Künstler die Linien verschwinden zu lassen, so daß man den Eindruck erhält, die Nadel habe im leichten Schwung der Hand das Kupfer verlassen, nie daß Helleu sich überlegt habe, gerade hier müsse er absetzen. Da er die Linien meist der natürlichen Form folgen läßt, konnte er sie in der Zahl beschränken. Zur modellierenden Schattierung wird gewöhnlich der Grat, nicht eine Häufung und Kreuzung der Linien verwendet. Der Ausgleich zwischen dem deutlich Ausgesprochenen und dem eben nur Angedeuteten ist im hohen Grade künstlerisch und verleiht dem Blatt seine technische Pikanterie.

Das schönste Blatt von Helleu, das ich kenne, ist ,,La cigarette'', das Bildnis einer jungen, auf einem Sofa halb liegenden Frau, die, das Kinn auf die Rechte gestützt, in dem zierlichen Mund eine Zigarette stecken hat. Das Gesicht ist prachtvoll modelliert, doch kann man die Striche mit dem bloßen Auge kaum erkennen, so zart sind sie. Vorzüglich gibt er das seidige, frischglänzende braune Haar wieder. Der Raum ist gerade genügend angedeutet, um die Bewegung der Figur verständlich zu machen und nicht so sehr, daß nicht alles Interesse auf dem Köpfchen konzentriert bliebe.



Paul Helleu — Alice und Helen Helleu

Die ,,Watteaus im Louvre'' (Les trois crayons de Watteau), die einst so sehr beliebt waren, sind eigentlich unverdient zu diesem Ruf gelangt, denn sie sind nichts weniger als gelungen. Auf dem Blatt sieht die Dame das Bild nicht an, sie steckt vielmehr ihre Nase hinein, und den Fehler hat der Künstler auch nicht beseitigt, als er die Platte zweifarbig, — die Bilder rot, alles andere schwarz, — abdruckte.

Viel gelungener sind unter den frühen Blättern einige kleinere Arbeiten Helleus, wie z. B. ,,A quatre mains'' (Tochter und Schwiegermutter am Klavier), ,,Lesendes Mädchen'' bei einer Blumenvase aus gewundenem Glas, ,,Die Stopferin'', ,,Zurückgekehrt'' (auch ,,La jardinière empire'' genannt), ,,Junge Dame am Kamin sitzend''.

Unter den sehr zahlreichen Helleu-Kaltnadelradierungen will ich noch eine Anzahl bessere kennzeichnen, die der Sammler vorziehen darf: ,,Junges Mädchen in einer Pelzmütze mit Feder'' (La dame à la Toque, auch in zwei Farben gedruckt), ,,Le ruban de cou'' (schwarz, rot und blau gedruckt), ,,Le bol de lait'' (Kranke im Bett, Milch aus einer Tasse trinkend), ,,La femme à la harpe'' (Frau vor einem Kamin kauernd), ,,Le buste'' (desgleichen: eine Barockbüste auf dem Kamin), ,,Maternité'' (Frau Helleu am Bettchen ihres Kindes), ,,Les Lionnes'' (viermal derselbe Mädchenkopf), ,,Lionne'' (dasselbe Mädchen, die Hände unterm Kinn), ,,Petite Cléopatra'' (dasselbe Mädchen auf

dem Bauch, auf einem Kanapee liegend), „Helen Helleu" (etwa achtjährig mit Falbelhaube), „Le Sphinx", „La robe relevée", „La pélerine de Martre" und die Bildnisse „Gräfin San Maritno", „Herzogin Marlborough", „Herzogin d'Audiffret Pasquier", „Die Verfasserin von Coeur innombrable", „Mme. Georges Menier".

Helleu hat auch sehr hübsche Köpfe lithographiert, etwa wie ein modernisierter Watteau, in Rot und Schwarz auf getöntem Papier.

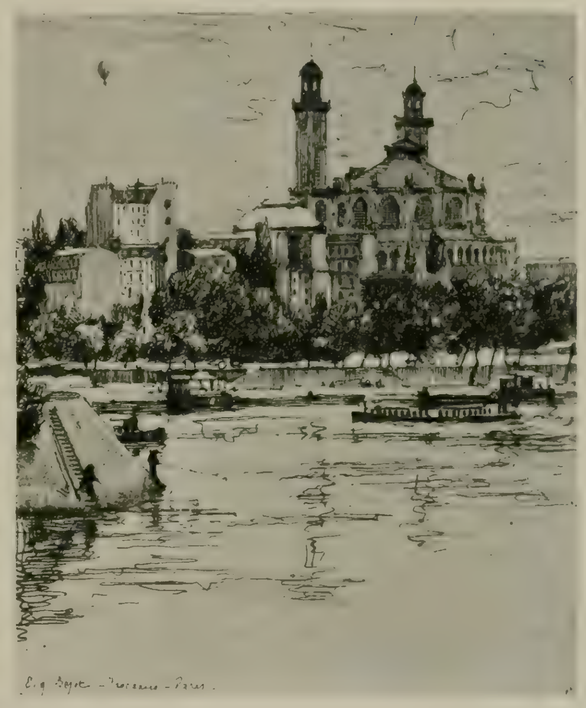
Ein anderer trefflicher Meister der Kalten Nadel ist Erneste Ange Duez, der Maler, der durch seine Farbenzaubereien bekannt geworden ist, — ich erinnere an seine Dame in Rot, die eine wahrhaft Straußisch polyphone Orchestrierung aufwies. Er hat zwar nicht eine so hervorgehobene Spezialität entwickelt wie Helleu, aber mit dieser Technik in ganz hervorragender Weise ebenfalls die Stofflichkeit bezwungen. Sehr schön sind verschiedene Studien von „Mohnblumen" seiner Hand. Ich nenne ferner einen trefflichen „Doppelakt", zweimal dieselbe Frau, ziemlich vom Rücken gesehen, sich das Haar machend, mit ausgezeichneter Verwendung des Grats; ein „Strandbild" und ein „Damenbildnis", in der aufgedonnerten Tracht der achtziger Jahre mit auffallendem cul-de-Paris.



Erneste A. Duez — Mohnblüten

Ist es merkwürdig, daß die Kunst Whistlers so wenig Rückschlag auf Paris, wo er immerhin so lange tätig gewesen ist, ausübte, so kann man das doch nicht aus der Fremdenfeindlichkeit der Franzosen erklären. Bekanntlich haben nicht nur Sportkreise, sondern auch ganze Gesellschaftsschichten in Frankreich die Engländerei betrieben, ebensosehr wie das nur je bei uns geschehen: das spiegelt die Unterhaltungsliteratur (z. B. Bourget, de la Brête, Gyp, Prevost) genügend wieder. Es gibt ebenfalls eine Schar von Graphikern in Paris, die sich im allgemeinen an das englische Vorbild halten und ihre Eingebungen von den „Painter-Etchers" her haben. In seiner ganzen Feinheit haben sie das Gefühl für die Linie als Dekoration vielleicht nicht erfaßt, und ich kenne keinen darunter mit einer wirklich persönlichen, eigenartigen Note. Aber sie liefern gute, erfreuliche Radierungen, unter denen die besten einen schönen Besitz für den Sammler bilden.

Der bekannteste von diesen Künstlern dürfte Eugène Béjot sein, der heute in seinem siebenundvierzigsten Lebensjahre steht. Schon seit seinen frühen Kinderjahren zeichnete er: die Académie Julian gab ihm seine Technik, Guérard und Buhot die nötigen Richtlinien im Radieren. Sein Hauptthema ist Paris geblieben. Er will ehrliche, unverkennbare Ansichten geben, diese aber in einer möglichst malerischen Auffassung darbieten. Béjot hat schon fünf Alben von Paris geschaffen. Das erste aus dem Jahre 1892 nannte er „die Seine in Paris“: es enthielt sechs Radierungen. Das zweite (1896) bot acht Steindrucke von Squares und Parks. Das dritte, von 1899, nannte er „Entr'actes de Pierres“: es enthält zehn Radierungen von Fenster- und Hausgärtchen, Blumenstücke usw. Die letzten zwei kamen beide im Jahre 1903 heraus. Das eine, „Die Schiffe von Paris“, bietet vierzehn Radierungen und einige Holzschnitte: „Du I. au XX.“ endlich, wohl seine Hauptarbeit, unternimmt mit uns in zwanzig Radierungen einen Rundgang durch die ebensovielen Stadtbezirke der Seinestadt.



Eugène Béjot — Trocadéro

Dann hat er sich auch Motive aus London, Cannes und anderen Gegenden herbeigeholt. Ich führe unter seinen Blättern noch namentlich an: „Trocadéro“, „Port Nicolas, Paris“, „La Ste. Chapelle“, „Le pont royal“, „Le pont Mirabeau“, „Le quai de l'Horloge“, „Le cours de la reine, Paris“, „Montmartre“ (Regenstimmung).

Alles ist hübsch und gut und englisierend im annehmbaren Sinn des Wortes. So können es viele sehen, und so sehen es in der Tat viele. Béjot zwingt uns keine starke Persönlichkeit auf. Es ist merkwürdig, wie er zwischen einer nüchtern sachlich-spröden



Eugène Béjot St. Nicolas des Champs

Linienführung und einem Zickzackgekritzel schwankt. Das erstere kommt auf das Konto des Chronistengewissens des Erzählers zu stehen, das letztere auf jenes der genialischen Gebärde. Manchmal sieht man beide auf ein und derselben Platte („Battersea Bridge, London") nebeneinander.

Der sechs Jahre ältere Georges Leheutre aus Troyes bietet uns ein sehr ähnliches Bild. Er ist zwar durch Whistlers Venezianer Platten angeregt worden, gleicht ihm aber in der Arbeit nicht, noch in der Art, wie er die Vereinfachung durch Ausschalten aller Mitteltöne erstrebt. Der alte Delatre erteilte ihm viele Ratschläge: bei Rembrandt holte er sich weitere. Auch er schuf fast nur Städtebilder und Landschaften, einen hübschen, guten Durchschnitt, ohne eigenartige Note („Quai zu Paris", „Les bateaux omnibus, Auteuil", „La rue Donnat, Paris", „La rue de l'Ecole à Troyes", „Rue de l'Isle à Troyes", „Le petit bassin des Tuileries"). Leheutre illustrierte auch, für die Bibliophilengesellschaft, eine Ausgabe von Fromentins „Dominique" mit vierzig Radierungen.

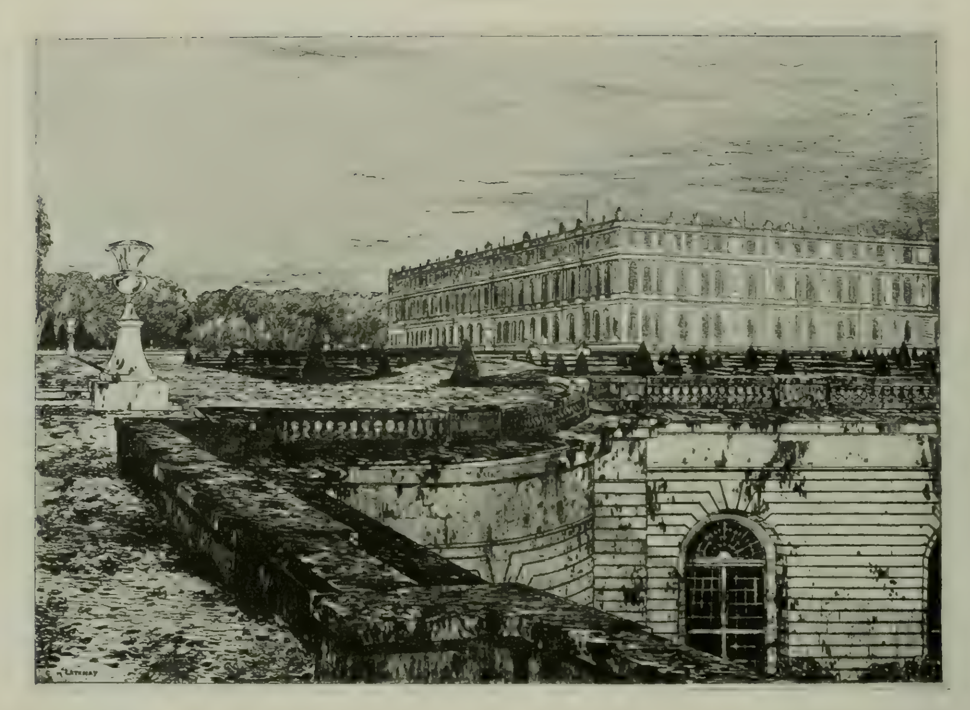
Unter diesen Künstlern scheint Gaston de Latenay am stärksten mit seiner eigenen Persönlichkeit durchzudringen. Das erklärt sich auch leicht aus seiner Arbeitsweise: er radiert nichts unmittelbar nach der Natur. Er fertigt sich vor der Natur viele Skizzen an: aus diesen zieht er zu Hause den Extrakt, diese modelt er nach seinem Gefühl in das endgültige Kunstwerk um. So gibt es bei ihm gleich eine viel strammere Komposition, eine reiflichere Abwägung. Der Ausgleich von dunklen Flecken und Lichtpartien mit dem weiß gelassenen Himmel beschäftigt ihn. Er ist nicht eben sparsam mit der Linie, aber wirkungsvoll in der Zeichnung, die er monumental gestaltet, in dem er das Plastische, Dreidimensionale gegenüber der Natur leicht steigert. Sein Lieblingsaufenthalt ist Versailles: das „Schloß" ebenda, die „Springbrunnen", und Teile des „Parks" haben ihm oft als Vorbild für schöne Radierungen gedient. Daneben schuf er auch Meeresbilder und Landschaften.



Eugène Béjot Paris, Le cours de la reine

Edgar Chahine ist wiederum einer der Künstler, dem es in Paris gelungen ist, schnell zum Ruhm zu gelangen. Er zeigt das eitle Gemisch von Wirklichkeitssinn und Theaterei, das dort so leicht die Aufmerksamkeit erregt, da es nicht langweilig ist, aber ebenfalls nicht sterbensernst genommen zu werden braucht, was die Pariser Gesellschaft am allerwenigsten vertragen kann. Letzten Endes nimmt sie auch die Kunst am liebsten als Charge hin, als eine über den Dingen flatternde Stilisierung, die ab und zu sensationelle Taucher in die Wirklichkeit macht. So wechselt Chahine mit Grazie den Stoff, von den Misérables zu den Tout-ce-qu'il-y-a-de-plus-chic. Auf den Straßen und Plätzen des schmierigen, häßlichen Teils von Paris führt er uns die Enterbten, in den Boulevards und Hôtels die eleganten Modedämchen vor. In beiden Fällen ist es Modekunst; in beiden Fällen ist es nicht ungeschickt und durchaus nicht wertlos, denn Chahine hat genug vom geborenen Porträtisten in sich, um trotz der Mode in Fühlung mit der Natur zu bleiben.

Der Künstler ist 1875 in Wien als Sohn armer Armenier geboren worden, verlebte seine Kinderjahre in Konstantinopel und kam mit 16 Jahren nach Venedig, wo er die



Gaston de Latenay — Das Schloß zu Versailles

Akademie besuchte. Dann wurde er Schüler von Laurens und Constant an der Julian in Paris. Er selbst nannte sich „élève de la rue"; es ist aber nur die Pariser Straße gemeint, muß man hinzufügen. 1899 schuf er seine erste Kaltnadelplatte, „Fünf Bettlerköpfe": Sagot hat ihn daraufhin lanciert. Von seinen Armeleutblättern nenne ich „Dormeuses sur le quai", „Chemineau", „Place Clichy", „Vieille mendiante à l'église", von den weniger gelungenen Modedamen die „Deux Brunes", „Contraste", „Demoiselle au Tennis". Am wichtigsten sind die Bildnisse „Anatole France", in dem sich auch ein feines psychologisches Verständnis entwickelt, „Alfred Stevens", „Cornely", und besonders die „Louise France" in einer Volkstypenrolle.

Im Jahre 1906 traf Chahine ein Schicksalsschlag, infolgedessen er eine Reise nach Italien machte, um allmählich wieder zu sich zu kommen. Hier schuf er eine Reihe von Blättern, zum erstenmal topographische Sachen, Reiseerinnerungen und dergleichen.

Die ernste Gemütsstimmung, in der er sich befand, zeitigte gute Früchte, und diese Arbeiten, die schon in der Stoffwahl höher stehen und den Ansprüchen des Modepublikums aus dem Wege gehen, sind besser, wertvoller, als das, was er vorher geschaffen. Immerhin ist der Strich noch zittrig, und ein recht eigenes Gesicht weisen selbst diese Blätter nicht eben auf.



Edgar Chahine — Louise France

Endlich hat Chahine auch dem Farbendruck reichlich gefrönt.

Ich habe schon an verschiedenen Stellen dargetan, daß ich nicht viel von dem modernen Tiefdruck in Farben halte. Ist ihm doch überall als Modeerfolg nur eine kurze Lebensdauer beschieden worden, was mich in meiner Abneigung bestätigt. Ich will ihn auch hier mit wenigen Worten berühren.

Bracquemond, Rops und andere haben gelegentlich schon in den siebziger und achtziger Jahren einiges in Farben drucken lassen. Einer der ersten Pariser Künstler, der sich stark mit dem Problem beschäftigte, war der oben behandelte H. Guérard. Mit der Wiedergabe (1886) seines eigenen Gemäldes „Im Garten“ erweckte er viel Entrüstung, und man wollte offiziell die Farbenradierung aus dem „Salon“ verbannen. Es ist bezeichnend, daß „Im Garten“ eine Gemäldereproduktion war! Den nächsten Schritt



Edgar Chahine Lara

unternahm Gaujean, der Reproduktionen nicht eigener, sondern fremder, darunter auch Rops' Gemälde herstellte, vom Jahr 1889 an. Die Künstler beriefen sich auf die Wunder des Farbendrucks während des 18. Jahrhunderts in Paris, auf Janinet, Debucourt, Alix, Sergent usw. Auch damals handelte es sich immer um Reproduktionen von Gemälden und Aquarellen. Eine graphische Kunst, die auf die Reproduktionen angewiesen ist, bei der es so gut wie ausgeschlossen ist, daß der Schöpfungsprozeß aus der unmittelbaren Berührung mit der Natur hervorgeht und sich auf dieser Grundsäule aufbaut, ist von Anfang an eigentlich geliefert.

Den Hauptanstoß zur Farbenradierungsflut im modernen Paris haben die Drucker Delatre, Auguste der Vater und Eugène der Sohn gegeben. Es hat ihnen Spaß bereitet, mit der Platte herumzuwirtschaften. Sie sind zu solchen drolligen Verdrehtheiten gelangt, daß sie sagten — gerade, daß man jedesmal ein ganz anderes Werk produzieren kann, ist ein Stein im Brett des Einplattenfarbendrucks! Etwas Törichteres könnte man schwer sagen. Wenn ich einen Druck haben will, so will ich eine gleichmäßige Auflage haben: will ich verschiedenartige Kunstwerke haben, so werde ich nicht erst

so albern sein, den Umweg über das Druckverfahren zu beschreiten. Diese Einplattendrucke haben ungefähr so viel mit hoher, edler Graphik zu tun, wie die Porzellanmalerei mit der Kunst des Freskos. Wirklich bedeutende Künstler haben sich überhaupt nicht damit beschäftigt. Die üble Farbenrealistik der Osterlind, Robbe, Ranft, E. Delatre usw. kennzeichnete Georges Lecomte, als er schrieb: „Uninteressante Maler versuchten die Vorliebe für die Farbe auszunutzen und die fehlende künstlerische Eigenart durch technische Neuerungen und Geschicklichkeiten zu verstecken. Leute, die unfähig sind, zwei Töne zueinander zu stimmen und die nicht ordentlich zeichnen können, wagen sich mit farbigen Radierungen hervor und sind überzeugt, das Publkium werde, verführt und geblendet, weil die Sache modern ist, ihre Armseligkeiten nicht bemerken."*

Es ist, wie gesagt, selten, daß man auf einen geschmackvollen Meister der Farbenradierung stößt: solche Ausnahmen sind François Jourdain und Jean François Raffaëlli.

Jourdain beschränkt sich in der Wahl und der Anwendung der Farbe. Der ordinären Annäherung an eine Farbenrealistik geht er im weitesten Bogen aus dem Weg und stilisiert die Färbung so, wie ein andrer die Formengebung stilisiert. Manchmal wirkt seine Arbeit in ihrer Vereinfachung, als ob er sich nur der Schablonen bedient hätte. So ist der prachtvolle „Weiße Pfau" nur grün gedruckt, und dieses Grün bedeckt in flachem Ton den Hintergrund, den Pfau nur als weiße Silhouette stehen lassend. Andere schöne Arbeiten heißen „Die Schwäne", „Der rote Shawl", „Junger Hahn".

Unzweifelhaft der künstlerischeste, beste Meister des modernen Tiefdrucks in Farben ist Raffaëlli. Raffaëlli ist vielseitig begabt und geschätzt als Maler, Bildhauer, Radierer, Musiker, Schriftsteller, Chemiker. Die Raffaëlli-Öl-Stifte sind zum wichtigen Malmittel für unsere heutigen Künstler geworden. Schwarz radiert der Meister seit dem Jahre 1880. Vierzehn Jahre später schuf er seine ersten Farbenplatten. Er bedient sich der echten Farbentechnik, des Mehrplattendrucks und fast ausschließlich des Kaltnadelstrichs. Schon damit ist angedeutet, auf einer wieviel höheren geistig-künstlerischen Stufe sein Schaffen steht, als jenes der Künstler, die im Haschen nach Realistik mit den Tönen der Natur arbeiten.

Raffaëlli ist nun viel zu geschmackvoll, seine Radierung in Farbe zu tauchen oder sie über und über zu kolorieren. Mit besonderen Platten setzt er seiner Zeichnung hier

* Wer sich durch diese Darstellung enttäuscht findet und meine Ansicht nicht teilt, den will ich wenigstens auf zwei Stellen verweisen, wo er eine eingehendere Behandlung der neueren Farbenradierungen findet, in der ihr das Wort geredet wird. Es sind die Goupilsche Kunstzeitschrift „Les Arts", Jahrg. 1910 November Heft 107, Jahrg. 1912 Januar Heft 121 und April Heft 124; ferner „The Studio" Bd. 22, Pag. 3 und 94, Bd. 55, Pag. 178; Bd. 27, Pag. 159; Bd. 29, Pag. 275; Bd. 38, Pag. 209



Jean F. Raffaëlli — Die Madeleine in Paris

und dort kleine Farbenakzente, einen pikanten Drücker von Rot oder von Blau oder von Gelb auf und suggeriert auf diese Weise die Farben der Natur, wie ein Hirschvogel, ein Whistler durch rhapsodische Häkchen und Strichelchen die Formen der Natur andeuten. Das ist Bezwingung des Problems, Unterjochung des Objektes, und es wird vor allem mit so viel Geschmack durchgeführt, daß die Blätter wirklich zur Augenfreude geworden sind. Zu den schönsten gehören: „Die Invaliden", „Boulevard des Capucines". Ich nenne weiter: „Bei der Toilette", „Hundewäsche", „Der Weg mit den großen Bäumen", „Ufer der Seine", „Der Fenster-Garten der alten Dame", „La route de la révolte", „Im Schnee", „Unterwegs", „Vor der Madeleine", „Hinter der Notre Dame zu Paris". Natürlich ist nicht alles gleich gut gelungen, und manche Platten, wie z. B. „Le Boulevard des Italiens", gehen vielleicht auch bei Raffaëlli ein wenig zu tief in die Farbe. Im Selbstbildnis verbinden sich die ungebrochenen Farben nicht gut. Jedoch ist man bei ihm immer sicher, daß man nichts Unharmonisches, das Auge Beleidigendes vorgesetzt bekommt.



Jean F. Raffaëlli Die Invalidenesplanade

Es bleiben mir noch drei Meister übrig, ehe ich das Buch schließe, ein Holzschneider — ein ziemlich Abseitsstehender — Félix Vallotton, und zwei vielseitige Künstler, Auguste Lepère und Henri Rivière, die gleich Bedeutendes auf dem Feld der Radierung, des Holzschnitts und des Steindrucks geleistet haben.

Félix Vallotton genoß in der Mitte der neunziger Jahre ein verdient großes Ansehen mit seinen Arbeiten, die stark persönlich waren. Seine Holzschnitte sind mit dem Messer geschnitten und breitflächig gehalten: die Silhouette liegt ihnen zugrunde. Man könnte bei manchen an die Schablonierung denken. Daraus ergibt sich, daß die hauptsächliche künstlerische Tat bei ihm darin besteht, die Erscheinungswelt in ein Duett von flachem Schwarz und glattem Weiß umzukomponieren. Es ist erstaunlich, wie er lebensvoll und lebenswahr dabei wirkt, wo er doch auf jeden Ansatz zu Halbtönen und Übergängen



Jean F. Raffaëlli — Landschaft

von Haus aus verzichtet. Das verrät ein fabelhaft scharfes Auge für das Wesentliche der Form und der Bewegung, sowie eine sichere, geschmeidige Hand in der Wiedergabe des einmal Erfaßten.

Hinzu tritt noch Vallottons Feingefühl für eine dekorative Anbringung der weißen und schwarzen Flecke. Wie er sie setzt, bringt er einen Rhythmus in die Komposition, und solche Blätter wie „L'anarchiste“, „Der Leichenwagen“, „Die kleinen Mädchen“, „Petits anges“ oder die große „Geschäftskarte für Sagot“ wirken schon auf die Ferne, durch diese Schwarzweiß-Verteilung ganz hervorragend, lange ehe man erkannt, was die Zeichnung zu erzählen hat.

Der Zeichner Vallotton gibt als drittes noch sein Temperament hinzu, und das ist dasjenige eines etwas grimmigen Karikaturisten. Wir bekommen hier die Karikatur, die nicht zum Lachen, eher zum Weinen reizt, die aber nicht verbissen oder gehässig ist. Caprivis schöne Rede „Man muß das Leben eben nehmen, wie es ist“ könnte man als Schlüssel vor diese Kunst setzen, oder den mehr ins Sentimentale gehenden Scheffel mit seinem „Es ist im Leben häßlich eingerichtet . . .“.

Die „Petits anges“, die kleinen Engel, sind noch nicht schulreife Kinderchen, die

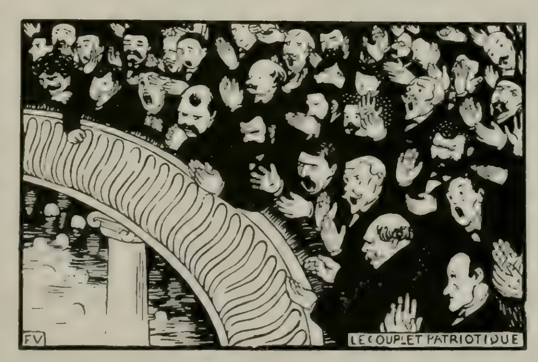
einem von Polizisten Abgeführten mit Hallo und Gejubel auf der Straße das Geleit geben, mit einer naiven Freude, als ob das Ganze ein für sie ganz besonders eingerichteter Jux sei. Auf dem „Begräbnis" führt uns der Künstler den Zwiespalt zwischen der gern feierlich sein wollenden Trauerstimmung der Leidtragenden und den sich abrackernden, schwitzenden Totengräbern vor, denen das Herablassen des Sarges eine recht unfeierliche, arbeitsreiche Alltagsleistung ist. Ganz ähnlich zeigt sich der „Leichenwagen", auf dem das gesittete In-Reih-und-Glied-stehen der Trauergemeinde in Gegensatz zu den Sargträgern gebracht wird, die mit Keuchen und unter einem recht unästhetischen, weihelosen Kraftaufwand ihre schwere Last in den Wagen schieben.



Félix Vallotton Die kleinen Engel

Vallotton trägt das Alles ohne Pointe und ohne Verzerrung vor. Er will uns damit nicht zum Lachen reizen, und zynischer Spott liegt ihm gewiß fern. Die Gegensätze sind nun einmal so, und deshalb stellt er sie dar. Was allenfalls als Karikatur wirkt, ist die außerordentlich weitgehende Konvention, die enorme Vereinfachung seiner Zeichnung, da er nur mit einem flachen, unabgetönten Schwarz arbeitet. Es handelt sich z. B. um eine ganz andere Zeichnungskunst, als um die eines Jossot, der in der willensstärksten Weise die Richtlinien der Natur vergewaltigt.

Weitere Meisterleistungen Vallottons sind: „Das patriotische Couplet" (ein Blick auf die Galerie eines Boulevardtheaters), „La manifestation" (die Volksmenge flüchtet vor einer nicht sichtbaren Bedrohung), „Der Platzregen", „Der Mord". In eine zweite Reihe stelle ich „Die Hinrichtung", „Die Sündenabsolvierung", „Der Windstoß", „Der Selbstmörder" (der von einer Brücke in die Seine gesprungen ist), „Le bon marché"



Félix Vallotton Das patriotische Lied

(das Kaufhaus), „Der Fremde" (im Foyer), „Der Streit im Café", „Badende Mädchen", „Die Modistin" und die „Fünf Schwäne".

Für Landschaften eignet sich die Manier nicht so recht, wenigstens sprechen „Der schöne Abend", „Rhônegletscher" und der „Mont Blanc" weniger an. Dagegen hat Vallotton ganz hervorragende Bildnisse geschaffen, darunter „Dostojewski", „R. Wagner", „Edgar Allan Poe", „R. Schumann", „Selbstbildnis" und „Hendrik Ibsen". Dieselbe großartige Charakterisierungsfähigkeit, die seine Typen im Warenhaus, im Theater, auf der Straße kennzeichnen, bewährt sich auch bei diesen vortrefflichen Köpfen.

Wenn auch um einen Deut weniger persönlich als zum Beispiel Jossots Kunst, ist Vallottons auch so eigentümlich, daß sie, wie alles, was letzterhand auf einem glücklichen Einfall beruht, keine Schule machen konnte. Es hat in seiner Weise wohl auch nur E. Laboureur weiter geschaffen, und Vallotton selbst hat sich, wenn ich nicht irre, ausgeschrieben. Es sind mir wenigstens seit Jahren keine neuen Holzschnitte von ihm zu Gesicht gekommen. Schließlich erwähne ich noch mit einem Wort, daß er graphisch uns nicht so viel bietet wie zeichnerisch. Originalfederzeichnungen, photomechanisch reproduziert, würden genau so wirken wie diese Holzschnitte. Tatsächlich sind z. B. eine ganze Anzahl Vallottonscher Drucke zinkographisch (für ein Werk von Meier-Graefe) faksimiliert worden, und man muß sich als Sammler vor diesen Faksimiles in acht nehmen. — —

Fast noch in keinem Fall hat mir die Beschränkung, die mir der Umfang dieses Buches auferlegt, so viel Schmerzen bereitet, als in dem Henri Rivières. Das ist ein Künstler, über den man nicht Kapitel oder gar bloß Seiten, sondern ein ganzes Werk schreiben möchte und müßte. Er stellt einen ungeheuren Arbeitsaufwand mit einer außerordentlichen Kunstleistung und dabei die bescheidenste Zurückhaltung dar. Nie hat er sich geregt, um aufzufallen, nie sich vorgedrängt, um bewundert zu werden oder um sich materielle Erfolge zu sichern. Vielseitig in seinem künstlerischen Empfinden ist er reich an Ausdrucksmitteln. Ein vornehmer, feiner Geschmack adelt alles, was er schafft; ganz besonders schön ist sein Farbensinn. Er ist einer der wenigen Meister, die sich von Japan nur günstig beeinflussen haben lassen. Wohl hat er von dort gelernt, technisch und auch ästhetisch. Aber er hat das Erlernte anzuwenden gewußt, hat es verarbeitet und mit seinem westeuropäischen Empfinden so verquickt, daß eine neue Harmonie zustande gekommen ist. Er ist nicht bei dem Abklatsch oder der platten Nachahmung Japans stehen geblieben. Man kann nicht zu viel Blätter von Henri Rivière* sammeln.

* Das schöne Buch von Georges Toudouze über unseren Künstler gibt zwar zum Schluß einen „Catalogue" der Graphik, es ist aber bloß ein zum Teil summarisches, nicht numeriertes Verzeichnis bis zum Erscheinungs-



Henri Rivière — Die Saints Pères-Brücke und der Louvre
Aus den „Paysages Parisiens"

Die Radierungen sind meist ein wenig voll und pittoresk gehalten. Vielfach sind es Landschaften. Von der „Partie funèbre" — eine Gesellschaft von bekleideten Skeletten in Zylinderhüten, die im Schneesturm kegeln — gibt es photomechanische Reproduktionen (nicht des Druckes, sondern der Zeichnung), mit denen man die Radierung nicht verwechseln muß. Selbst ein richtiges Strichblatt, wie das „Begräbnis bei Regenwetter" ist doch nicht so rein graphisch empfunden, wie man es wünschen möchte: der Maler spukt noch zu sehr darin. Wertobjekte sind alle die Radierungen, denn nur eine einzige wurde in mehr als 25 Exemplaren abgezogen; manche nur in fünf.

Der große Graphiker Rivière gibt sich als Holzschneider in Farben und als Farbenlithograph.

So ein Hauptblatt wie „Le pardon de Sainte-Anne-le-Palud" ist schon eine erstaunliche Leistung! Es ist von nicht weniger als 50 Stöcken auf fünf aneinander gefügte Blätter gedruckt. Was das bedeuten will, weiß eigentlich nur der zu schätzen, der selbst

jahr (1907): ich kann nicht danach zitieren. Im übrigen aber, ist das Buch für jeden Rivière-Freund ein wertvolles Geschenk.



Henri Rivière

Fischerboote („Départ de bateaux à Tréboul")
Aus dem „Beau pays de Bretagne"

Handdrucke von Farbenholzschnitten hergestellt hat oder wenigstens der Herstellung beiwohnte.

Das Blatt ist eins der vierzig Farbenholzschnitte der Serie „Paysages Bretons", die als Folge, — abgesehen von einigen Überdrucken einzelner Blätter, — in einer Auflage von zwanzig Exemplaren, in den Jahren 1890—94 erschien. Andere Hauptnummern der Folge sind das „Lavoir à Trestraou", „Enterrement à Trestraou", „L'heure du pain à la Ville-Hue", „Bois de Pins à Kermarie", „Vanneuses", „Cimetière de Perros-Guirrec", „Le Bourg de Perros-Guirrec" und „Départ de bateaux Sardiniers à Tréboul".

Eine zweite Serie über das Thema „Das Meer" — sechs Blatt Farbenholzschnitte, ebenfalls in einer Auflage von zwanzig Exemplaren — macht sich vielleicht nicht ganz so frei von den japanischen Vorbildern, als nötig wäre, um uns ebenso zu befriedigen.

Ist an den Farbensteindrucken Rivières etwas noch erstaunlicher als ihre Schönheit, so ist es ihre Billigkeit. Wenn man solche Meisterleistungen wie „Soir d'été", „Le Fleuve", „Le bois, l'hiver", „Le lever de la lune", „Le crépuscule" aus den „Aspects de la nature",



Henri Rivière

Fischerboote in Tréboul
Aus dem „Beau pays de Bretagne"

oder „L'île des Cygnes", „Le pont des Saints-Pères et le Louvre", „Du haut des Tours Notre Dame" aus den „Paysages Parisiens" für acht Mark das Blatt erhält, weiß man wirklich nicht zu sagen, wie die Kunst volkstümlicher gemacht werden soll.

Wir schimpfen so gern auf unsere banausischen Verhältnisse in Deutschland und nur zu oft mit Berechtigung. Ein kleiner Trost mag es immerhin für uns sein, daß anderwärts auch mit Wasser gekocht wird. Das beste Schulwandbild, das in England erschienen ist, Strangs „Pflüger", hatte dort keinen Absatz, während die pöbelhaft banalen Bilder, die dieselbe Gesellschaft herausgab, florieren. Rivières Farbensteindrucke sind auch nicht gut abgegangen. Man kann das gar nicht begreifen. Wenn man nur an Klubhäuser oder die besseren Karawansereien denkt, sollte man glauben, daß bei deren Bedarf an Bilderschmuck die Auflage von tausend Exemplaren in wenigen Wochen hätte vergriffen sein müssen. Aber in Paris wie bei uns gehen die Interessenten an dem wirklich geschmackvollen Kunstwerk, selbst wenn es ihnen fast geschenkt wird, vorüber, und zahlen mit voller Hand für die protzige, gemeine Photogravüre oder für sonstigen Kitsch.

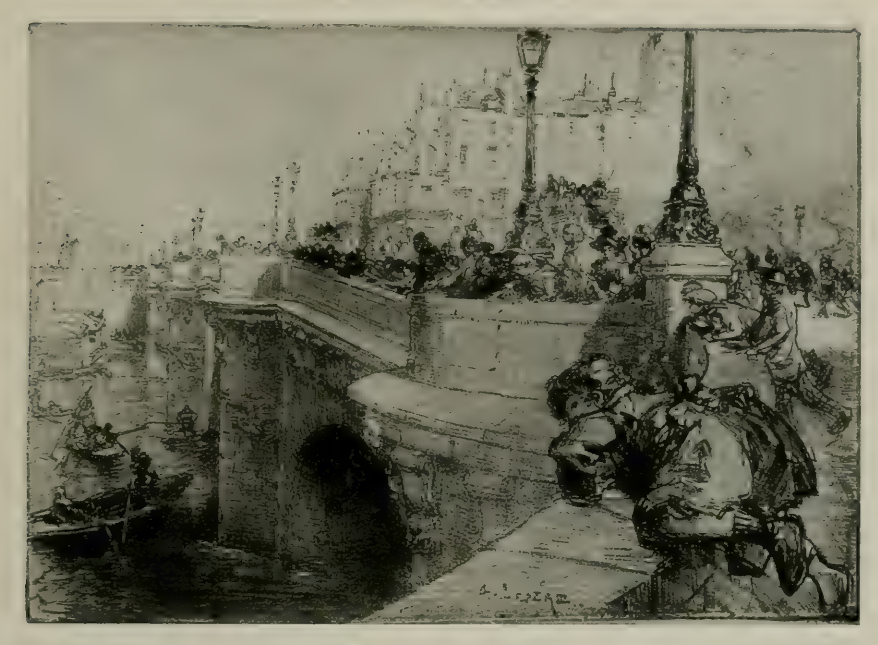


Auguste Lepère — Brücke in Paris (Palais de Justice, vu du pont Notre Dame)
(Verlag von Ed. Sagot, Paris)

Die „Aspects de la nature“ umfassen ein Dutzend wunderbare, große Blätter, in zwölf Farben, mit bezauberndem Gefühl für feine Harmonien, in edlen, matten Tönen gedruckt. Die „Paysages Parisiens“ bieten acht ebenso schöne Blatt. „La féerie des heures“ in etwas kleinerem Format besteht aus sechzehn Arbeiten. Ich hebe als besonders köstlich hervor: „L'aube“, „La brume“, „La neige“, „La nuit“, „Le premier quartier“ (de la lune), und „Les reflets“.

Bei „Les trente-six vues de la Tour d'Eiffel“ (1888—1902) spricht der leise Anklang an Hokusai geradezu als pikantes Moment, das den Genuß erhöht, mit. Andere schöne Folgen sind „Le beau pays de Bretagne“ und „Au vent de Noroit“. Dann gibt es noch entzückende Einzelblätter wie „Der Winter“, ein Schulwandbild, und Illustrationen sowie Umschläge für die Alben der Stücke, die Rivière für sein Silhouettentheater im „Chat noir“ schuf.

Auguste Lepère ist womöglich noch vielseitiger als Rivière; er ist vielleicht nicht immer so liebenswürdig wie jener, dafür aber interessiert er uns auf noch vielfältigere



Auguste Lepère (Verlag von Ed. Sagot, Paris) Ein Ertrunkener

Art. Was einem am meisten Kopfzerbrechen macht, ist wohl, daß dieser durchaus intime und echte Empfinder für den gräßlichen, hybriden Tonschnitt so viel übrig hat und ihm in seinem Schaffen einen so breiten Platz eingeräumt hat. Das läßt sich aber historisch erklären: Lepère begann als Reproduzent. Im Jahre 1879 schuf er für den Monde illustré Holzstiche nach Vièrge. Bald folgten diesen Originalholzstiche, und seit 1889 lieferte er viel für den L'Illustration, für Harper's Monthly und andere Zeitschriften. Endlich hat er noch für Beraldi und für andere Bücher auf diese Manier illustriert. Er hat ja auch jene merkwürdige Zeitschrift „L'Image" mitgegründet und gestützt, in der der Holzschnitt dazu mißbraucht wird, Surrogate für jede denkbare Manier des Bilderdrucks, nur nicht Proben einer eigenartigen, stilreinen Kunst zu liefern. Man sieht darin merkwürdig täuschende Nachahmungen von Zeichnungen, von Stichen, von Radierungen, von Lithographien — alles vom Stock gedruckt — aber verschwindend wenige echte, richtige Holzschnitte.

Das Beste, was man von dieser Tätigkeit Lepères sagen kann, ist, daß er allmählich



Auguste Lepère (Verlag von Ed. Sagot, Paris) Der verlorene Sohn

von der Unnatur abgekommen ist. Er fing mit der gekünstelten Kompliziertheit an und wurde immer ruhiger, größer, einfacher, bis er auf den echten Linienholzschnitt — mit dem Messer und nicht mit dem Stichel erzeugt — zurückkam. „Le centaure" (L.* 252), „Le bain des Nymphes" (L. 253), „Fin de journée", „Le gueux de campagnes" (L. 246) und andere ähnliche Blätter, sind energische, persönliche Arbeiten voll Kraft und Saft, die weit erhaben über dem Wettlauf mit der Photographie und dem Rasterdruck stehen. Die guten Eigenschaften findet man noch gesteigert in den sogenannten Camaïeus, die den Helldunkelholzschnitten des 16. Jahrhunderts entsprechen. Die Kunst, die hierin frei waltet und gestaltet, ist himmelweit entfernt von dem vulgären Naturalismus, den selbst ein Lepère beim Ton-Holzstich nicht umgehen kann. Unter den besten sind einige, die „Coupeurs de bouts de Cigares" (L. 236), „Eva" (L. 261, nach Rodins Statue), „Etude à quatre mains" (L. 233), „La partie de Jacquet" (L. 238), „Pêcheurs de Crevettes" (L. 245, großes Hauptblatt), „Repos" (L. 249, liegender Frauenakt im Freien), „Le

* A. Lotz-Brissonneau: L'oeuvre gravé de Auguste Lepère, Paris 8⁰. (1905)



Auguste Lepère — Die Landstraße (Rue de l'Isle, à Troyes)
(Verlag von Ed. Sagot, Paris)

bassin des Tuileries" (L. 265), „La procession de la Fête-Dieu à Nantes" (L. 272, großes Hauptwerk), „Le braconnier" (L. 273), „Pêcheuses de Pignons" (L. 294) und die „Mendiants à la Dernière-Maison" (L. 297).

Ganz prachtvoll sind auch einige der reinen Farbenholzschnitte, vor allem das „Palais de Justice, vu du pont Notre-Dame" (L. 203). Die Abendstimmung ist wunderbar wiedergegeben, und Frau Henriette Hahns Hamburger Blatt erreicht dieses offenkundige Vorbild lange nicht. Andere bunte Holzschnitte, die ich hervorheben möchte, sind: „On va goûter" (L. 232, kleines Mädchen mit dem Krug), „Convalescente, Mme Lepère" (L. 240), „Bucolique Moderne" (L. 271, auch in einer Wiener Zeitschrift erschienen).

Die Steinzeichnungen Lepères („La Source" L. 311, „Y'a un noyé" L. 299, „Le Lundi, doux repos", L. 301, „Les pauvres" L. 304, heißen einige) zeigen einen leichten, freien Strich und volles Verständnis für die Reize des Materials, das ja ohnehin dem Maler gut liegt.

Eine ganz eigene Note weisen Lepères Radierungen auf. Es ist etwas Herbes, Festes darin, — vielleicht würden weniger Wohlwollende von einem nüchternen Anschlag sprechen. Der Illustrator, der Holztonstecher, der selige Doré spuken alle noch ein wenig in Lepères Radierungsästhetik, bis zum heutigen Tage. Was einen aber ganz besonders reizt, ist die offene, gerade Ehrlichkeit, die in diesen Radierungen obwaltet. Die Technik ist die allereinfachste, und das erstreckt sich bis zum Drucken. Da gibt es keine Retroussage und keinerlei Tricks, mit denen der Minderbegabte hofft, unerwartete Wirkungen zu erzielen, wo nicht gar seine Fehler zu verdecken.

Gerade durch diese gewissermaßen schmucklose Inszene erinnern manche von Lepères Radierungen allerdings an den Kartonstil der älteren Meister Lalanne, Evershed usw. Aber seine Linie ist doch viel fester, breiter, monumentaler. Es steckt ein eigener Charakter dahinter, wie bei jener von Legros.

Von älteren Radierungen nenne ich: „Les toits de St. Severin“ (L. 9), „Autour de la Halle“, „Au pont Sully“ (L. 57), „Vue de Jouy le Moutier“ (L. 77) und die Folge von zwölf Blatt, die unter dem Titel „La Bièvre“ erschienen ist.

Von den neueren stelle ich in die erste Reihe z. B. „Le pommier renversé“, „La route de la Houssaye-Crêvecoeur“ (mit einer Sonnenbeleuchtung wie Robinson), „Le retour du troupeau-Crêvecoeur“, „Le Bout-Genêt-Crêvecoeur“, „La promenade du Dimanche“, „Crépuscule“ und „La chaumière à Rousseau“. Dann nenne ich noch: „Provins“, „Le pommier mort“, „Chemin de la Briqueterie“, „La mare de la prairie“, „Le moulin-Lidor“, „Javellet de Seigle“, „Souvenir de St. Denis“, „La Seine au Pont National“, „La Croix du Bois Macon“ und „Angers, Montée de la Cathédrale“.

ANHANG

Eine kleine Einführung in die Verfahren des künstlerischen Bilderdrucks mag hier am Platze sein. Ich kann nur die Grundzüge angeben und will es nur in dem Sinne tun, daß ich versuche, dem Betrachter das Verständnis zu erleichtern, nicht etwa in der Absicht, für den Künstler verwendbare Anweisungen und Rezepte zu bieten.

Infolge des Umstandes, daß sich in dieser neuen Zeit wieder Maler und Bildhauer, also sozusagen nicht beruflich vorgebildete Künstler, der Graphik zugewandt haben, sind die technischen Grenzen ungeheuer erweitert worden. Es ist unmöglich, heute in jedem Falle genau zu erkennen, wie ein gedrucktes Bild hergestellt worden ist; und alle die Manipulationen des Näheren zu beschreiben, die die Künstler bei ihren Arbeiten vornehmen, käme auf die Abfassung eines großen Buches heraus. Klinger hat einmal als Instrument ein abgebrochenes Streichholz benutzt: Herrmann radierte eine seiner besten Platten mit einem alten Hufnagel auf einem Stück Dachzinn: Menzel hat auch einmal sich eines alten Nagels statt der Radiernadel — in diesem Falle mit nachheriger Ätzung — bedient; ich kenne eine „Radierung", die durch Arbeit mit dem Schleifstein auf dem Kupfer entstanden ist.

Alles das ist Nebensächliches: namentlich die „Tricks" der minder begabten Leute, die ihnen als blinde Vorsehung zu Hilfe kommen sollen, brauchen wir nicht zu beachten.

Das Material der edelsten graphischen Kunst ist das Kupfer.

Man hat es auch durch Zink ersetzt. Zink ist viel weicher; die Kalte Nadel arbeitet daher leichter und graziöser darauf. Die Ätzung darauf wirkt auch ein wenig weicher; ein wenig näher dem Vernis mou hin. Sodann ist es bedeutend billiger. Die Nachteile des Zinks bestehen darin, daß es sich viel schneller abnutzt beim Druck. Man soll es aber erst verkupfern und dann verstählen — nicht direkt verstählen — können.

Ganz neuerdings wird Nickelzinn als Ersatz für Kupfer verwendet. Als Vorteil wirft sich seine kolossale Billigkeit in die Wagschale. Ganz große Nickelzinnplatten sind wohlfeiler als ganz kleine Kupferplatten. Dadurch kann mancher, zu seinem künstlerischen Schaden, in ein zu großes Format verführt werden. Die Nachteile sind, daß es nicht korrekturfähig ist. Jede Schramme bleibt auf Nickelzinn sichtbar und ist nicht zu verwischen, da die Arbeiten des Polierstahls selbst nicht auszuwischen sind.

Die Kupferplatte des Radierers muß gut gehämmert sein, so daß die Dichtigkeit des Kupfers überall die gleiche ist, und sie ist je nach Größe 1—4 mm dick. Die Oberfläche

wird poliert auf Glanz: auf dem Festland erhält man die Platten gewöhnlich mit abgeschrägten und abgerundeten Kanten. Deren Zweck ist, das Durchbrechen des Papiers in der sehr gespannten Presse zu verhindern.

Auf die polierte Fläche legt der Radierer einen widerstandsfähigen „Grund", der Harz, Wachs, Asphalt oder ähnliche säurebeständige Stoffe enthält. Nach der alten Manier bereitet man sich den Grund in einem seidenen Bäuschchen zu und betupft die heißgemachte Platte gleichmäßig damit. Der Grund schmilzt durch die Seide hindurch auf die Platte. Er ist durchsichtig und muß geschwärzt werden, was durch Anräuchern mit einer Wachsfackel geschieht.

Es gibt auch flüssigen „Grund", er ist gewöhnlich schon mit Graphit oder dergleichen geschwärzt und wird sorgfältig auf die Platte gegossen, auf der er trocknen muß. Der Ätzgrund bildet eine sehr dünne, gegen die Säure schützende Schicht.

Auf den Ätzgrund paust der Radierer seine Linienzeichnung oder wenigstens die Umrisse, wenn er nicht ganz frei arbeitet. Dann nimmt er die Radiernadel, die eine gewöhnliche, in einem Holzheft sitzende Nähnadel sein kann, und übergeht alle seine Linien. Die Nadel entfernt den schützenden Grund, greift aber das Kupfer nicht selbst an. Ist eine Platte fertig radiert, so sieht man alle die Linien der Zeichnung im hellen Kupfer- (Zinn-, Nickelzinn-) Ton auf einem schwarzen Grund.

Nun bedeckt der Radierer Kanten und Rückseite der Platte mit schützendem Firnis (z. B. Schellack) und legt sie in das Ätzbad. Das Bad ist eine Hartgummi-, Porzellan- oder Glasschale, die mit dem Ätzwasser, der Säure, gefüllt ist. Das üblichste Ätzwasser ist verdünnte Salpetersäure. Es wirft Bläschen beim Fressen auf, die vorsichtig mit einem Federkiel entfernt werden müssen. Es entwickelt giftige Gase, vor denen sich der Radierer hüten muß. Eisenchlorid entwickelt keine Bläschen und frißt sehr regelmäßig, aber auch viel langsamer.

Das Ätzwasser kann das Kupfer dort angreifen, wo die Nadel die Linien freigelegt hat. Es frißt Furchen, je tiefer und breiter, je länger man es arbeiten läßt. Während es arbeitet, muß es immer in leichte Bewegung gehalten werden.

Der Radierer kann auch einen kleinen Wall von Wachs an den Kanten seiner Platte aufbauen und das Ätzwasser direkt auf das Kupfer gießen. Dann spart er die Schale.

Die farbliche Negativität der radierten Platte hat manche Künstler gestört. Wir kennen Zeichnungen fast nur als dunkle Linien auf hellem (weißen Papier-) Grund. Hier gibt es helle (kupfer-, zinkfarbene) Linien auf dem dunklen (Ätz-) Grund. Um das zu umgehen, haben verschiedene Radierer einen weißen (Kreide-, Bleiweiß-) Grund er-

funden. Die echten Radierer haben sich an das Novum so schnell gewöhnt, daß es sie nicht stört. Kaum einer der großen Radierer hat je mit dem weißen Grund gearbeitet.

Fast jede Linienzeichnung zeigt dicke und dünne Striche. Eine primitive, nicht sehr gute Art, das in der Radierung zu erreichen, ist, verschieden spitze oder breite, wie man es ausdrücken will, Nadeln zu verwenden. Die bessere Art besteht in dem ,,Decken", und das wird so bewerkstelligt: wenn der Radierer seine Platte in das Bad gelegt und sie darin gelassen hat, bis alle Linien soweit gefressen sind, wie die dünnsten, schwächsten, die er braucht, dann nimmt er seine Platte heraus und deckt eben diese dünnsten, schwächsten mit einem Pinsel und Schellack zu. Sie sind jetzt vor weiterer Einwirkung der Säure geschützt und bleiben, wenn die Platte wieder ins Bad kommt, so wie sie sind. Dagegen frißt die Säure alle übrigen tiefer und breiter. Ist eine zweite Linienstärke erreicht, so wird die Platte wieder herausgenommen und auch dieses zweite System von Linien zugedeckt und so fort, bis nach wiederholtem Ätzen die dicksten und breitesten Linien genügend stark geätzt sind.

Dieses ,,Decken" ist natürlich sehr schwer, denn die Linien von verschiedener Qualität laufen gelegentlich durcheinander. Es erfordert große Geschicklichkeit in der Handhabung des Deckpinsels und einen noch größeren Grad künstlerischen Feingefühls. Die Zeichnung muß schon mit Rücksicht auf das nachherige Decken ausgeführt sein. Ist das ,,Decken" schwer, so ist aber auch damit ein Maß von künstlerischer Feinheit in der Beherrschung der Luftperspektive zu bezwingen, das selbst dem Ölmaler nicht offen steht.

Ist die Platte fertig radiert und geätzt, so wird der ,,Grund" und der Firnis entfernt: dann kann sie gedruckt werden. Sie wird leicht erwärmt und eingeschwärzt. Das letztere geschieht, indem man die mit der Druckfarbe gefüllten Tampons überall auf die Platte tupft und drückt, so daß die Farbe in die Furchen gelangt. Dann wird die überflüssige Farbe von der Oberfläche weggewischt, ohne sie wieder aus den Furchen zu entfernen. Dieses ,,Wischen" geschieht mit dem Ballen der Hand, mit Läppchen, trocken oder bekreidet oder mit Terpentin angefeuchtet. Es ist die große Kunstleistung des Druckers. Er kann die Platte ganz rein wischen oder einen malerischen Ton stehen lassen. Retroussage nennt man es, wenn er, nachdem die Platte rein gewischt worden ist, durch Fächeln mit einem heißen Battistlappen über der Platte einen leichten Ton aus den Furchen auf die Oberfläche zieht. Zu allen den Manipulationen gehört viel Geschmack. Mancher Drucker kann eine Platte ruinieren. Delatre und Goulding haben gelegentlich durch ihren Druck erst hohe künstlerische Qualitäten in die Arbeit hineingebracht. Viele Künstler drucken

alles selbst. Pennell behauptet, das Drucken wäre ebenso wichtig wie das Radieren, zum mindesten wie das Ätzen. Zum Drucken gehört auch eine leichte, geschickte Hand. Die Farbe wirkt wie Schmirgel und ein ungeschickter Drucker kann beim „Wischen" die Platte bald abnutzen.

Ist die Platte fertig eingeschwärzt und abgewischt — bei großen komplizierten Platten kann das eine Stunde und länger dauern —, so kommt sie in die Presse. Die Presse ist eine Zylinderpresse: das Prinzip ist ähnlich wie das der Wäschewringmaschine, die Spannung ist sehr stark. Die Platte wird mit der Bildseite nach oben auf das Laufbrett der Presse gelegt; darauf kommt das zuvor durchfeuchtete Papier, hierauf weiches Fließpapier und Tücher; dann wird das Ganze einmal durch die Presse gezogen. Hebt man dann das Papier behutsam ab, so findet man die Druckerschwärze, also die Linien der Zeichnung darauf, während die Furchen der Platte wieder leer, blank sind. Dann muß der Abzug getrocknet und glattgepreßt werden und die Radierung ist fertig.

Für jeden weiteren Druck muß der ganze Vorgang, vom Einschwärzen an, wieder durchgenommen werden. Man wird erkennen, daß die Prozedur eine langwierige ist. Der neue Schnellpressentiefdruck ist nicht verwendbar für die künstlerische Graphik.

Man kann auch Radierungen in Linien ohne Ätzung herstellen, in diesem Falle nennen wir sie „Kaltnadelblätter"; die Engländer und Franzosen nennen sie trockene Nadel („Dry-point, Pointe-sèche"). Die Nadel — manchmal ein Diamantstift — wird dann auf das blanke Metall angewandt und mit einem derartigen Druck, daß sie gleich selbst die Furchen einschneidet. Dabei kommt eine besondere Wirkung zuwege. Hält man die Nadel ziemlich senkrecht, so wird das Kupfer zu beiden Seiten der entstehenden Furche hinausgetrieben, hält man sie schräg, so wird es nur an einer Seite, aber entsprechend höher, herausgetrieben. Es entsteht ein „Grat", auch „Barbe" genannt, an dem beim Einschwärzen und Wischen die Druckfarbe leichter hängen bleibt und eine sammetne Tiefe auf dem Papier beim Druck ergibt. Diesen Grat, diese sammetne Tiefe, kann der geniale Künstler zu den wunderbarsten Wirkungen ausnützen. Aber der Grat ist sehr vergänglich, beim Wischen wird er sehr bald abgeschliffen, und die Furchen, die die trockene Nadel gräbt, sind schal und zart. Selbst vom Kupfer — geschweige denn vom Zink — kann man nicht mehr als ein Dutzend Abzüge von einer Kaltnadelplatte ziehen, ehe sie merklich gelitten hat. Dem kann allerdings durch die Verstählung gesteuert werden.

Man kann auch statt der scharfen Linienradierung eine solche mit einem weicheren, kreideartigen Strich erzielen, durch die Weichgrundradierung („Vernis mou, Softground

etching“). Dazu wird der Ätzgrund mit einem Fettzusatz aufgeweicht. Statt mit der Nadel unmittelbar darauf zu radieren, legt man erst behutsam ein Stück gekörnten Papieres auf den Grund und radiert (mit der Nadel oder dem Bleistift oder sonstigem stumpfen Instrument) auf diesem Papier. Hebt man dann das Papier auf, so sitzt der Weichgrund darauf, mehr oder minder vollständig, je nach dem Druck, den man ausgeübt hat. Ätzt man die Platte nun, so ergibt sich ein poröser, unregelmäßiger weicher Strich, ganz anders als der, den man durch den harten Grund erzielt.

Schließlich ist aber auch der Hartgrundstrich mehr oder minder unregelmäßig. Das erkennt wohl das nackte Auge nicht, namentlich wenn es sich um zart geätzte Linien handelt. Aber durch die Lupe sieht man es, und vor allem verleiht gerade dieser Umstand der geätzten Linie überhaupt einen besonderen Charakter. Den glatten, scharfrandigen Strich kann man nur mit dem Stichel erzielen.

Die Arbeit mit dem Stichel ist die älteste, die es auf dem Kupfer gibt, ist der eigentliche echte Kupferstich. Seine Geschichte und seinen Verfall vom 15. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zu erörtern, habe ich hier nicht die Veranlassung. Er war völlig auf ein totes Gleis gefahren, als die Erfindung des Verstählens von Kupferplatten ihm ein neues Aufleben bescherte. Vor dem Auftreten dieser Erfindung unterlagen die Kupferplatten der starken Abnutzung im Laufe des Drucks einer richtigen Auflage. Dürer hat seine Stichweise direkt geändert, um dieser Abnutzung nach Möglichkeit zu steuern. Jetzt versieht man auf galvanischem (elektrischem) Wege eine Kupferplatte mit einer äußerst feinen Schicht harten Stahls und kann bis in die Unendlichkeit drucken; denn sobald die Stahlschicht Zeichen der Abnutzung verraten sollte, kann man sie auf ebendemselben Wege erneuern. Drucke von der verstählten und unverstählten Platte brauchen keine merklichen Unterschiede aufzuweisen, und doch fühlt ein fein empfindliches Auge oft die überlegene Qualität des Druckes von der unverstählten Platte.

Der Stichel ist ein rautenförmiger, vorn schräg abgeschliffener Stahlstab, der in einem runden Holzgriff sitzt. Der Griff ist so geformt, daß man ihn bequem gegen den Handteller stemmen kann. Mit dem Grabstichel gräbt man die schalen Furchen in das Metall. Man gräbt richtige Späne oder Spänchen heraus, während die Kalte Nadel, wie wir sahen, doch nur das Kupfer zu einer oder jeder Seite der Furche vertreibt. Die Furche, die der Grabstichel schafft, ist demnach glattrandig, was noch durch Nacharbeit mit dem Schaber sichergestellt wird.

Die Linie des Stichels hat ihren ganz besonderen Charakter. Die Glattrandigkeit verleiht ihr einen eigentümlichen Glanz, der „Stofflichkeit“ und „Farbigkeit“ mit sich

bringt. Sie schwillt am Anfang und Ende ab, läuft also spitz aus. Während die Nadel immer frei spielerisch gehandhabt wird, selbst die Kalte Nadel, bedeutet die Hantierung mit dem Stichel, der tatsächlich ausgräbt, immer einen Kraftaufwand. Dadurch ist er gebunden und hat etwas Gesetztes, Geregeltes, Strenges in seiner Führung. Also kommt er der Sehnsucht der plastisch angelegten Geister entgegen. In die neueste Graphik hat den Stichel der geborene Plastiker Stauffer eingeführt.

Die Graphik ist in ihrer höchsten Form eine Kunst der Linie, und die wirklich verfeinerten Augen werden sie nur so als wahrhaft in sich abgeschlossenen Stil empfinden. Aber sie sind selbstverständlich in der Minderheit, und die Mehrzahl kann sich zur Konvention der Linie nicht ohne weiteres emporschwingen. Sie lechzt nach der Fläche, da ja die Farbe — ihr Abgott — sich nur in Gestalt der Fläche offenbart.

Etwa zwei Jahrhunderte lang blieb der Tiefdruck rein: dann erfand Ludwig van Siegen die erste Flächenmanier — die Schabkunst. Sie ist bis heutigen Tags die vornehmste geblieben.

Um ein Schabkunstblatt herzustellen, nimmt der Künstler eine blankpolierte Kupferplatte und ,,wiegt" sie. Dazu benötigt er die Wiege (den Granierstahl). Man stelle sich ein Wiegemesser vor, aber nur etwa 4—6 cm breit, und mit winzigen Zähnen, wie eine Säge an der Schneide: es sitzt in einem Holzheft. Der Künstler setzt eine solche ,,Wiege" oben in der linken Ecke an seiner Platte an und wiegt einen etwa 1—2 cm breiten Streifen, im enggesetzten Zickzack, die Platte herunter. Dann wiegt er einen zweiten Streifen und setzt Streifen an Streifen, bis er an die rechte Kante der Platte kommt. Sodann dreht er die Platte halb um und wiegt ein zweites Streifensystem im rechten Winkel zum ersten. Dann ein drittes in der Diagonale, und ein viertes in der anderen Diagonale. Wenn er in jeder dieser vier Richtungen die Platte zwanzig- bis dreißigmal durchgewiegt hat, ist sie fertig; bei einer großen Platte kann das mehrere Wochen dauern. Nun hat die Platte ein gleichmäßiges, überaus feines aber tiefes Korn erhalten. Wollte man sie jetzt einschwärzen und abdrucken, so erhielt man einen Druck von gleichmäßiger, tiefsammetner Schwärze. Jetzt paust der Künstler — wenn er es nötig hat — seine Zeichnung auf die Platte und nimmt den Schaber, ein dreikantiges oder ein lanzettartiges Instrument, und schabt das Korn, die Rauheit dort weg, wo er Lichter haben will. Er kann leicht jeden Übergang bis zum absoluten Weiß erzielen, je nachdem er schabt. Wo der spätere Druck Papierweiß zeigen soll, schabt er das ganze Korn weg und poliert das Kupfer blank mit dem Stahl.

Die Arbeit ist voll Schmelz, mit allen Übergangs- und Halbtönen, die sich nur denken lassen, und Linien fehlen ganz; es sei denn, der Künstler habe vor dem Wiegen solche kräftig und tief in die Platte geätzt, um vielleicht den Umrissen Kraft oder dem schwersten Schatten besondere Stärke zu verleihen.

Der Künstler kann auch durch andere Mittel die Platte aufrauhen: z. B. durch die Roulette (gewöhnlich wird diese aber auf den Ätzgrund angewandt mit nachherigem Ätzen), durch den Mattoir oder indem er eine Feile aufs Kupfer legt und darauf hämmert. Es gibt auch maschinell aufgerauhte Platten. Die gewöhnlichsten werden mittels Sandgebläse aufgerauht. Sie ermangeln aber durchaus des Schmelzes und der Feinheit der gewiegten Platten.

Die zweite Flächenmanier des Tiefdrucks, etwa hundert Jahre nach der Schabkunst erfunden, die Aquatinta, hat eine ganz andere Wirkung.

Die klassische Aquatinta ist die Staubaquatinta. Man nimmt pulverisiertes Kolophonium oder Asphalt oder Harz und stäubt es — es gibt besondere Kastenapparate dazu — gleichmäßig auf eine polierte Kupferplatte. Die einzelnen Partikelchen liegen hart aneinander, aber, da sie rund sind, bleibt immer ein offener Zwischenraum zwischen jeden aneinanderstoßenden vieren. Nun erwärmt man die Platte nur soweit, daß die Partikelchen an ihr haften bleiben, nicht daß sie ineinander schmelzen. Dann bläst man alles, außer der untersten angeklebten Schicht ab. Diese Schicht bietet ein überaus dichtes Netz, durch das man einen Ton auf die Platte ätzen kann. Je feiner die Staubpartikelchen, desto feiner das Netz und der sich ergebende Ton. Durch „Decken" kann man den Ton auch in verschieden starken Abstufungen ätzen und etwas, was einer in flachen Tönen angelegten Tuschzeichnung entspricht, für den Druck herstellen.

Es gibt sehr viele andere Weisen, Aquatintatöne herzustellen. Man kann einen flüssigen Ätzgrund mit Salz vermischen und auf die Platte gießen. Nachdem er getrocknet ist, wäscht man ihn aus: das Wasser löst das Salz, und so entsteht auch ein feines Netz.

Man kann eine Mischung von Harz und Weingeist auf die Platte gießen: beim Trocknen springt dieser Grund und wird rissig. Die Risse sind fein oder grob, je nach dem Verhältnis von Weingeist zum Harz. Das ist die sogenannte Craquelure-Aquatinta.

Durch alle diese Aquatintagründe kann man zwar einen sehr feinen, flächigen, aber nicht einen tiefen Ton ätzen. Die endgültigen Töne auf dem Papiergrund sind alle flach. Aber wenn man einen gewöhnlichen Grund auf die Platte legt, dann ein Stück Sandpapier darauf gibt und das Ganze mehrmals durch die Presse zieht, so durchlöchert man den

Grund in der Art der Aquatinta auch. Hierdurch kann man tief ätzen, so tief sogar, daß man nachher auf der Platte schaben kann. Die Engländer nennen daher dieses Verfahren nicht Sandpapieraquatinta wie wir, sondern Sandpapiermezzotinto. Dieses Verfahren ist bei den Künstlern besonders beliebt, weil das erzielte Korn sehr frei ist und nicht das Geschniegelte, Glatte, übermäßig Gleichartige der Schabkunst, geschweige denn der Staubaquatinta hat.

Man kann noch durch eine Menge anderer Mittel ,,Töne" auf die Platte bringen; durch Bearbeitung mit dem Schleifstein, durch Abreiben mit Schwefel oder durch direktes Bemalen mit dem in Ätzwasser getauchten Pinsel usw. Alle solche Töne sind sehr seicht.

Das Druckverfahren an und für sich ist im Prinzip stets dasselbe wie das oben bei der Hartgrundradierung beschriebene.

Oft macht ein Künstler einmal einen Abdruck während der Arbeit, um sich von deren Zustand zu überzeugen. So entstehen ,,Zustände" oder ,,États". Kommen solche wirkliche Probedrucke in Betracht, so handelt es sich immer um große Seltenheiten; denn der Künstler zieht jeweils doch nur einen oder ein paar Drucke ab, wenn es nur gilt, sich vom Stand der Arbeit zu überzeugen. Manchmal zeigt aber eine Platte während des Drucks der Auflage nur allzubald schwache Stellen, die durch neue Arbeiten aufgefrischt werden müssen, oder der Künstler nimmt sie vor, nachdem die ursprüngliche Auflage abgezogen worden ist, um Veränderungen anzubringen. Das gibt auch wiederum ,,Zustände". Die Zustände sind dem Sammler wichtig, und auf ,,frühe" Zustände ist er erpicht; in erster Linie, weil sie der Natur der Sache nach selten sind, dann aber in der richtigen Erkenntnis, daß, ceteris paribus, der frühere Druck immer der bessere ist.

Korrekturen im Tiefdruck sind nicht allzuschwer anzubringen. Man schleift die mißlungene Stelle aus, hämmert dann auf der Rückseite das Kupfer wieder vor, daß die Oberfläche an dieser Stelle wieder heraustritt, poliert sie und arbeitet die Fehlstelle neu.

Es sind noch ein paar Worte über den Tiefdruck in Farben nötig. Es gibt den wahren und den falschen Farbendruck. Zu letzterem kann man eine beliebige Platte nehmen, und oft genug nimmt man auch schon vorhandene Arbeiten dazu. Der ganze Witz besteht darin, daß man auf die Platte, statt sie mit der einen Druckerfarbe einzuschwärzen, viele verschiedene Druckerfarben aufträgt, sie sozusagen ausmalt. Die Farben werden gerade wie die gewöhnliche Druckerschwärze auf die Platte tamponiert. Die bunten Farben müssen länger flüssig bleiben als die gewöhnliche Druckerschwärze, da das Einfärben natürlich noch länger dauert als das gewöhnliche Einschwärzen. Die

Farben laufen ineinander, und irgend welche andere als die allerplumpste Darstellung ist einfach nicht tadellos einzufärben. Natürlich fallen keine zwei Drucke gleich aus, was ja der ganzen Idee des Drucks in widersinniger Weise entgegenstrebt, und die ganze Prozedur ist überhaupt ein Unsinn. Die Platten sind doch schwarzweiß gearbeitet, und die Werte stecken in der Arbeit schon darin: die Farbe stellt wieder alles auf den Kopf. Nun gar wo es sich um Linienarbeiten handelt! Da spricht das Papierweiß beim Schwarzdruck richtig mit, die farbig eingeriebenen Stellen zerreißt es aber natürlich. Diese Art Farbendruck kann man getrost den Photogravüre- und „Aquarelldruck"-Leuten überlassen, die ja damit auch an ein Publikum herantreten, dessen Geschmack einer solchen unkünstlerischen Sache würdig ist.

Beim echten Farbendruck wird für jede Farbe je eine Platte angefertigt. Auf der blauen Platte stehen natürlich nur alle jene Striche und Flächen, die Blau enthalten sollen, auf der roten, die Rot enthalten usw. Die Platten werden genau registriert und dann alle hintereinander auf das Papier, jede in ihrer entsprechenden Farbe abgedruckt.

Die Schwierigkeiten sind so gut wie nie ganz zu überwinden. Zu den Schwierigkeiten rechne ich natürlich vor allem, daß eine einigermaßen gleichmäßige Auflage herzustellen ist. Wenn es einem egal ist, ob die Drucke unter einander ganz verschieden sind, dann verstehe ich nicht, warum man sich erst die Mühe macht, die Sachen zu drucken, dann wäre es ja viel bequemer und schneller, die Blätter mit der Hand zu bemalen.

Zunächst hat man noch keine Farben, die sich wirklich für den Tiefdruck eignen; für Steindruck und Holzschnitt hat man sie. Sodann kommt das Zusammenpassen. Um zu drucken, haben wir gesehen, muß das Papier durchfeuchtet werden; nach dem Druck wird es getrocknet. Dabei zieht es sich nicht genau in die Maße zurück, die es ursprünglich hatte. Ein wieder getrocknetes und zum zweitenmal angefeuchtetes Papier dehnt sich wieder anders aus. Beim Farbendruck muß nun aber das Papier vier-, acht-, zwölfmal getrocknet und angefeuchtet werden. Da ist ein genaues Passen, ein feineres Arbeiten nicht mehr möglich. Lasierende Farben sind nicht gut zu gebrauchen; es ist ungeheuer schwierig, Farben zu mischen, um Mitteltöne herauszubringen. Treff ist Trumpf. Warum in aller Welt soll man sich aber abplagen, um etwas zu erreichen, das keinen eigenen Reiz besitzt, das nur im Glücksfall gelingt und das auch dann vor der leichtgelungenen Leistung des ersten besten Ölmalers oder Aquarellisten die Flagge streichen muß, während doch die legitime Kunst des Graphikers, das Schwarzweiß, besondere Eigeschaften entfaltet, dank derer sie sich stolz neben irgend welcher Malerei oder Skulptur behaupten kann! — —

Wie das Wort „Kupferstich“ ist „Steindruck“ keine charakteristische Bezeichnung. Statt des Steins (Solnhofer Kalkschiefer) kann man auch Marmor, Zink und Aluminium, und vor allem Umdruckpapier nehmen, gerade wie man Surrogate für das Kupfer nahm. Das Wesentliche ist, daß jener den Tiefdruck, dieser den Flachdruck darstellt. Das Prinzip des Steindrucks beruht auf dem Antagonismus zwischen Fett und Wasser. Der in der Nähe von Kelheim vom Erfinder Senefelder verwendete Stein hält übrigens auch heute noch zu der größeren Hälfte aller Lithographien her.

Die Steine werden in einer Dicke von 3 bis etwa 8 cm, je nach ihrem Umfang, gebrochen und auf der einen Fläche poliert — wenn man mit Feder oder Pinsel darauf arbeiten will — oder gekörnt, wenn man mit dem Kreidestift arbeiten will. Das Polieren geschieht durch Schleifen; das Korn erhält man, indem man zwischen zwei Steine Sand streut und sie nun sich gegenseitig schleifen läßt. Ein einmal verliehenes Korn darf nicht beschädigt werden, da man es ganz gleich nicht wieder herstellen kann. Überhaupt sind Korrekturen auf dem Stein sehr schwierig, wenn nicht unmöglich. Während der Arbeit darf man die Oberfläche nicht berühen, da die Hand Fett abgibt, das der Stein sofort aufsaugt.

Auf den fertigen Stein zeichnet man die Liniendarstellung mit lithographischer Tusche und besonderen, sehr weichen Stahlfedern, oder mit der lithographischen Kreide: beide Vehikel sind stark fetthaltig. Ist die Zeichnung fertig, so wird sie mit einer schwachen Lösung geätzt. Das geschieht aber nicht, um Unebenheiten zu erreichen: dadurch wird nur die gezeichnete Arbeit gefestigt, während alle jene Stellen des Steines, auf die nicht gezeichnet wurde, für die Annahme von Wasser empfänglicher gemacht werden.

Die moderne Steindruckpresse ist eine Schnelldruckzylinderpresse. Sie ist so eingerichtet, daß das Laufbrett, auf das der Stein gelegt wird, erst unter eine Wasserwalze, dann unter die Farbwalze, dann unter den Druckzylinder, auf dem das Papier sitzt, geführt wird. Die Wasserwalze näßt alle blanken Stellen des Steines, so daß sie von der Farbwalze keine Druckfarbe annehmen. Die Farbwalze gibt die Druckfarbe auf jede eingefettete Stelle des Steins ab, also auf jede Stelle, wo gezeichnet worden ist. Der Druckzylinder preßt das Papier auf den so eingeschwärzten Stein, und das Papier übernimmt diese Schwärze, womit der Druck fertig ist. Sorgfältig betriebene Handpressen liefern auch beim Steindruck „Handarbeit“. Immerhin kann man eine ganz gute Hunderter-Auflage in der Stunde mit der Schnellpresse herstellen, was beim Tiefdruck, wie wir sahen, ein Ding der Unmöglichkeit war.

Der Stein ist dick und schwer; die neuerdings eingeführten Aluminiumplatten sind leicht und dünn. Jedoch geben sie spröde Drucke: die Farbe wirkt nicht gut auf ihnen. Dagegen arbeitet es sich mit Umdruckpapier vortrefflich. Das ist besonders grundiertes Papier, auf das man mit der lithographischen Kreide zeichnet. Es wird dann einfach auf den Stein abgeklatscht, und man druckt nachher vom Stein. Dabei genießt der Künstler noch den Vorzug, daß auf diesem Wege seine Zeichnung wieder von selbst rechtseitig wird, während er, wenn er unmittelbar auf den Stein arbeitet, alles verkehrt zeichnen muß, damit es rechtseitig herauskommt. Sollte nicht alles schön vom Papier ab auf den Stein gekommen sein, so kann der Künstler ja leicht auf diesem nachzeichnen, was auch meist geschieht.

Es gibt nun unzählige verschiedene Arten, auf dem Stein zu lithographieren. Mit der Kreide ist, wie bei jeder gewöhnlichen Kreidezeichnung auf Papier, ein ziemlich festgefügter Ton zu erzielen. Man kann auch den ganzen Stein mit der lithographischen Tusche bepinseln und dann die Lichter herausschaben oder mit einer Nadel herauskratzen. Dann arbeitet man aus dem Dunkel ins Helle, wie der Schabkünstler beim Tiefdruck.

Der Aquatinta entspricht das Lithotint, von dem es verschiedene Manieren gibt. Hullmandel bedeckte den Stein mit einer Art Aquatintagrund, wodurch er scharf ätzte. Damit zerlegte er die Oberfläche des Steins in nur durch die starke Lupe sichtbare, aufrechte Kegel. Er erzielte die Halbtöne im Druck, dem Prinzip nach gerade wie unsere modernen Photomechaniker mit ihren Strich- und Kornrastern. Auch mit dem Asphalt läßt sich gut auf Fläche und Ton hin lithographieren.

Ganz hervorragend eignet sich die Lithographie zum Farbendruck. Die benutzten fettigen Tinten sind so lasierend, daß man sechs und noch mehr übereinander drucken kann, um einen gewünschten gebrochenen Ton aufzubauen. Welche Rolle der „Öldruck" gespielt hat, ist hinlänglich bekannt. Große Künstler freilich vertuschen ihre Mittel nicht, arbeiten nicht mit Tönen, sondern fast nur mit Primafarben, je weniger je besser, so daß man die Hand des Meisters in dem Werk leicht verfolgt.

Gegenüber dem Tiefdruck und dem Flachdruck ist der Holzschnitt ein Hochdruck. Die Farbe sitzt hier auf erhöht gebliebenen Stellen der Druckform. Das Prinzip eines Holzschnittes ist am idealsten in der gewöhnlichen Druckertype, in den Bleilettern verkörpert, mit denen Text gedruckt wird. Das Material tut wiederum nichts zur Sache; statt des Holzes hat man Metall, Stein, Linoleum usw. verwendet. Weil die frühesten Tiefdrucke auf Kupfer, die frühesten Flachdrucke auf Stein, die frühesten Hochdrucke auf Holz geschaffen wurden, heißt man sie heute noch Kupferstiche, Steindrucke, Holzschnitte.

Der Holzschneider nimmt eine Holztafel, aus der Länge des Stammes geschnitten, von einer ziemlich harten, möglichst gleichmäßig gefaserten Baumart. Er kann die Oberfläche mit einem Kreidegrund bedecken, doch ist es nicht nötig. Dann zeichnet er mit dem Bleistift oder der Feder seine Darstellung darauf. Das überflüssige Holz zu beiden Seiten der Linien schneidet er sodann mit verschiedenartigen Messern fort; wo es sich um enge Stellen handelt, sticht er es auch heraus mit dem Grabstichel. Ist er fertig, so stehen die Linien seiner Zeichnung erhaben in der Höhe der ursprünglichen Fläche heraus, während alles andere, alles was auf dem Druck nachher papierweiß bleibt, weggeschnitten, von 1 bis zu etwa 6 mm vertieft worden ist. Rollt man eine Farbwalze über einen solchen Holzstock, so bleibt die Druckerschwärze natürlich nur an der erhöht gebliebenen Zeichnung sitzen, und man kann davon einen Abdruck nehmen.

Gedruckt wird in der gewöhnlichen Buchdruckpresse: die Holzstöcke werden auch genau in der Höhe unserer Bleilettern geliefert, so daß man Holzschnitte mitten in den Text stellen kann, und beides zusammen abdruckt. Das Papier wird nicht angefeuchtet. Man kann mehr als tausend Drucke eines Holzschnittes in der Stunde herstellen. Natürlich werden aber Künstlerarbeiten nur auf der Handpresse und sorgfältig, bei gleicher Sorgfalt aber doch noch schneller als Steindrucke oder gar Radierungen hergestellt.

Der Holzschnitt ist die älteste graphische Technik. Schon im 15. Jahrhundert war der erfindende Zeichner vom ausführenden Holzschneider getrennt. Letzterer war nur ein ziemlich mechanisch arbeitender Handwerker und brauchte nicht einmal zeichnen zu können. Dürer hat wahrscheinlich nicht einen einzigen seiner wunderbaren Holzschnitte selbst geschnitten.

Heutzutage verfolgt der Holzschnitt ganz andere Ziele: er besteht fast nur in der Gestalt des Farbenholzschnittes. Dieser stellt nicht annähernd solche Anforderungen an die Geduld des Künstlers, und so kommt es, daß heute fast alle Künstler ihre Stöcke selbst schneiden.

Der Farbenholzschnitt arbeitet natürlich mit der Fläche. Beim Holzschnitt besteht aber kein Wesensunterschied zwischen Fläche und Linie: die Fläche ist hier einfach die verbreiterte Linie. Im Farbenholzschnitt sind uns Europäern die Japaner die leuchtenden Vorbilder gewesen. Alles, was bei uns Farbenholzschnitte schafft, hält sich mehr oder minder an die japanischen Manieren. Die Japaner drucken nicht in einer Presse: sie legen das Papier auf den eingefärbten Holzstock und überstreichen die Rückseite mit dem Reiber. Der Reiber ist ein mit Bambusrinde überspannter Bastteller, die Rinde ist hinten zu einem Griff zusammengeflochten.

Übrigens ist zu bemerken, daß alle die Holzschnittprobedrucke von Menzel, Richter usw., die den Sammlern so wertvoll sind, auch nicht in einer Presse gedruckt worden sind. Auch hier ist das Papier — chinesisches Umdruckpapier — auf den eingeschwärzten Stock gelegt worden, und die Rückseite wurde dann mit dem Falzbein sorgfältig und lange überrieben.

Nur um Verwechslungen und Mißverständnissen zu steuern, will ich den stillosen, häßlichen Holzstich — die sogenannte Weißlinienmanier — erwähnen. Hier nimmt der Holzschneider eine Platte, die der Quere aus dem Stamm — Buchsbaumholz — gesägt worden ist. Er arbeitet darauf mit dem Instrument des Kupferstechers, dem Grabstichel. Aber während jener die schwarzen Linien einsticht, sticht der Arbeiter des Weißlinienholzschnitts die weißen Linien heraus. Das Ergebnis ist ein Zwitter ohne Saft und Kraft und eins, das von der photomechanischen Autotypie, sobald diese einmal erschien, wie ein Kartenhaus umgeblasen wurde.

REGISTER

Aachen 328
Abbeville 285
Adam, Julius 466
Adlisberg 92
Aetna 136
Agra 410
Aichinger, Albert 95
Aid, George C. **371**, 372
Airy, A. **319**
Alba, Herzog 193
Albi 473
Albrecht, Carl 96
Alexandre, Arsène 134
Alhambra 372
Alighieri, Dante 159, 218
Alix, Pierre M. 502
Allegri da Correggio, Antonio 16
Allers, Christian Wilhelm 58
Alma Tadema, Lourens 346, 413
Alresford 237
Alt, Rudolf von 217
Altdorfer, Albrecht 301
Altheim, Wilhelm **200**
Amboise 355
Amersfoort 417, 418
Amersham 315
Amsterdam 113, 114, 212, 225, 284, 323, 354, 355, 395, 401, 417, 419, 420, 437
Andersen, Hans C. 164
Anderson, Stanley **323**
Andrieu, Jules 32
Angers 516
Angerton 273
Antoine (Schauspieler) 474, 475
Antwerpen 317, 318, 400, 411, 491
Apulejus 70, 388
Arenenberg 84
Argout, Antoine M. Comte d' 17
Arles 309
Arton, Henri 475, 477
Asolo 375
Assissi 297
Assouan 279
Athen 36
Audenaerde 395
Audriffet Pasquier, Herzogin d' 496
Audran, Gerard usw. 103
Auerbach, Berthold 54
August Wilhelm von Preußen 52
Auriol, George 12
Austen, Jane 324
Auteuil 498
Averdieck, Elise 167
Avignon 310, 328
Avray 26
Ayr 291

Baader-Graf, Caecilie **98**
Bach, Sebastian 460
Bacher, Otto H. 344, 371
Baedeker, Karl 312
Baertsoen, Albert 190, 192, **394**, 395
Bahr, Hermann 214
Baillot, J. 17
Bali 417
Ballantrae 290
Balzac, Honoré de 16, 19, 164, 438
Bantzer, Carl N. 12
Barbizon 46, 135
Barcelona 174
Baretta (Schauspielerin) 475
Barker, Anthony R. **323**, 341
Barrison, Lona 452
Barthe, Félix 17
Barthel (Schauspielerin) 475
Basel 84
Batignolles 454
Batten, James D. 300
Battersea 239, 270, 337, 349, 367, 498
Baudelaire, Pierre C. 16, 19, 391
Bauer, Frau K. 100
Bauer, Karl **98**, 99, 100
Bauer, Leopold 214
Bauer, Marius 295, **406**, 407, 408, 411
Baum, Paul 12, 148, **149**
Bayreuth 456
Beardsley, Aubrey V. 472
Beaumarchais, Caron de 450
Bebel, August 415
Beccles 325
Bechler, Gustav **226**
Becker, Gusty von **226**, 227
Becque, Henri 485
Becquet, Juste 348
Bedesdale 323
Beer, Anton 95, 96
Beerbohm, Max 334
Beeston 323
Beethoven, Ludwig van 71, 135, 378, 460
„Beggarstaff Brothers“ 203, 301
Behrens, Peter 13
Béjot, Eugène 151, 281, **497**
Belfort, May 475
Bell, D. O. 427
Belleroche, Albert 341, **453**
Bellotto, Bernardo 282, 350, 357
Benares 410
Bentley, Alfred **319**
Beraldi, Henri 436, 513
Berchmans, Emile 392
Bergen op Zoom 192
Bergerat, Emile 471
Berlin 8, 10, 14, 50, 54, 60, 78, 96, **103**, 105, 108, 109, 110, 119, 127, 133, 138, 152, 153, 162, 172, 184, 185, 209, 214, 224, 411, 462
Berlioz, Hector 251, 458, 460
Bernard, Valère 224
Bernau 58, 178

Bernhardt, Sarah 302, 475
Bernstein, Frau Dr. 128
Berolzheimer, Michael 183
Besnard, Albert 12, 38, 67, 426, **486**, 487, 488
Besnard, Robert 487
Bethersden 314
Beuzeval 436
Beverly 308, 328
Bierbaum, Otto Julius 9, 10, 11, 172
Biese, Carl 12, 172
Binyon, Lawrence 254, 255, 260
Bismarck, Otto Fürst 302
Björnsen, B. 415
Black, A. & C. 277, 368
Blankenberghe 389
Bléry, Eugène 30
Blin, François 470
Bliss, F. E. 245
Bloch, Carl **421**
Bloemendael 417
Blois 356
Blouay 316
Boberg, Ferdinand **429**
Bode, Wilhelm von 14, 116, 414
Bodley (Architekt) 304
Böcklin, Arnold 10, 11, 102, 130, 174, 177, 189, 218, 417
Boehle, Fritz 193, **199**, 200
Boelsche, Wilhelm 99
Bolingbroke, Minna **328**
Bologna 308, 373
Bonaparte, Napoléon siehe Napoléon I.
Bone, Annie, Gertrude u. sen. 290
Bone, Muirhead 234, 276, **286**, 287, 288, 289, 290, 291, 297, 357, 492
Bonn 456
Bonnard, Pierre 12, **462**, 463, 464
Bonnat, Léon 474
Bonnet, Louis, M. 187
Bonnières, Mme de 482
Bonnland 185
Bordeaux 436, 460
Bornholm 141
Bosboom 416
Bosch, Hieronymus 398
Boschi, E. 434
Boston 375, 377
Botticelli, Sandro 15, 79, 96, 108, 109
Bottning 84
Boucher, François 184, 469
Boulder Wood 314
Boulogne sur mer 295, 374
Bouquet de la Grye, Mme 438
Bourges 35, 36, 354, 356
Bourget, Paul 496
Boussod, Valadon et Cie. 358
Boutet de Monvel, Maurice 428
Bozen 217
Bracquemond, Félix 8, 12, 37, 82, 234, 344, **431**, 432, 433, 441, 490, 501
Brahms, Johannes 64, 68, 70, 71, 458
Brancaster Staithe 325
Brangwyn, Frank 98, 160, 189, 190, 234, 276, 281, **291**, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 317, 320, 341, 362
Brannenburg 90
Bratt, Olga 425
Breda 413
Bremen 222
Bresdin, Rodolphe 461
Breslau 97
Brète, Jean de la 496
Breton, Jules 299
Bridorez 114
Brighton 277, 278, 280, 283, 319
Brinckmann, Justus 116
Bristol 314
Brockhaus, Marianne 158
Brode, Max 96
Broughton 273
Brouwer, Adriaen 200
Browning, Elisabeth Barrett 324
Browning, Robert 405
Brügge 191, 249, 251, 252, 295, 300, 323, 376, 395, 396, 417
Brueghel, Pieter 398
Brünn 211
Brüssel 142, 354, 355, 356, 386, 397, 401, 413
Bryden, Robert 302
Buchwald 142
Bucourt, Philibert L. de 102, 433, 502
Bürresheim 173
Buhot, Félix **440**, 441, 497
Bunyan, John 259
Buonarotti, Michelangelo 15, 16, 19, 165, 216, 263
Burdock 273
Burne-Jones, Edward 346
Burney, Frances 324
Burns, Robert 259
Burridge, Frank **313**
Burty, Philippe 30
Bush, Reginald E. J. 313, **314**
Butin, Ulysse L. A. 450
Byl, Arthur 477

Cabanel, Alexandre 386, 444, 469, 470, 474
Cable, George 357
Cadart, A. 8, 30, 38, 347, 438, 456, 489
Calais 46
Callot, Jacques 32, 40, 345, 398
Cambridge 285, 290
Cameron, David Yeames 98, 234, 236, 257, 266, 276, **280**, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 291, 308, 357, 374, 376, 490, 493
Campen 269
Cana 253
Cannes 497

Canterbury 308
Caprivi, Georg L. Graf 506
Carabin, François R. 13
Cardan, Hieronymus 65
Cardigan 240
Carlyle, Thomas 251, 255, 366
Carnavon 316
Carnot 434
Carrière, Eugène 12, **444**, 445, 446, 447, 486
Carrière, Mme, Marguerite, Elise und Nelly 447
Carstens, Asmus 120, 421
Cassatt, Mary **381**, 382, 383
Cassirer, Bruno 346
Castleton 327
Cefalú 309
Centavre, Le 13
Cervantes Saavedra, Miguel de 259
Cézanne, Paul 13, 456
Chahine, Edgar **499**, 500, 501
Challow Farm 240
„Cham" s. Noé
Chamisso, Adalbert von 53
Champsecret 470
Charenton 30, 32
Charlton, Edward W. **271**, 272, 300, 348
Charpentier, Alexandre 12
Chartres 304, 305, 309, 318
Chaspoux, Mlle Pierre Narcisse 29
Chassériau, Théodore **25**
Chelsea 114, 239, 309, 320, 322, 337, 348, 352, 354, 366, 367
Chéret, Jules 12, **469**, 470
Chevallier, Sulpice 18, **19**, 21, 23, 24, 430
Chicago 133, 376
Chifflard, François **489**
Chinon 281
Chioggia 371
Choderlos de Laclos 491
Chorley Farm 260
Cincinnati 379
Cladel, L. 434
Claus, Emile **396**
Clémenceau, George 477
Cleopatra 490
Cleveland 379
Cleveland, Mr. u. Mrs. Grover 426
Clot, A. 484
Cochin, Charles N. 24
Coleridge, Samuel Taylor 257, 258
Collard, Pierre P. 17
Colleoni, Bartolommeo 98
Colon 364
Colonna, Marcella Herzogin 438
Conder, Charles 227
Coniston 273
Connétable von Bourbon 104
Constant, Benjamin 491, 500
Constantine 418
Cooper, James F. 122
Copley, John 341
Coppenol, Lieven W. van 408
Cordoba 417
Corfe 285, 303, 323, 327, 329
Corinth, Lovis **116**
Cormon-Piestre, Fernand 474
Cornelius, Peter 80, 421
Cornely, F. 500
Corot, Camille **25**, 26, 185, 320, 390, 433
Cottet, Charles 13, 471
Courbet, Gustave 454
Courrières 468
Courtens, Frans 110
Cowdray 241
Cox, David 271
Crail 300
Cranach, Lucas 10, 11
Crane, Walter 12
Crawford, Susan F. **328**
Credi, Lorenzo di 109
Crêvecoeur 516
Cripps, Reginald 261
Crome, John 45
Cunin-Gridaine, Laurent 17
Cunz, Martha **226**
Currier, Frank 379
Curtis, A. C. und M. A. 46, 426
Curzon, Alfred de 434
Cuxhaven 162, 170

Dachau 84, 90, 98, 101, 170, 223, 225
Dachsendorf 196
Dalou, Jules 251
Damaskus 280
Damme 191
Daniell, E. T. **46**
Dante s. Alighieri
Danzig 151, 152, 231
Darro-Granado 372
Darwin, Charles 77, 345
Dasio, Maximilian **94**
Daubigny, Charles 26
Daudet, Alphonse 447
Daumier, Honoré **16**, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 341, 388, 430, 450, 474
Daur, Hermann 12, 172
David, Jacques L. 41
Dawson, Nelson **323**
Day, John C. 346
Dayot, Mme A. 425
Decamps, Alexandre G. 59
Deerkszen van Angeren, Antoon 399
Degas, Edgar 381, 438, 474
Dehmel, Richard 11
Delacroix, Eugène **24**, 433, 454
Delaney, Mary 324
Delatre, Auguste 30, 297, 502, 519
Delatre, Eugène 388, 498, 502, 503
Delessert, Benjamin 17
Delft 190
Denis, Hector 398

Derwent 270
Desboutin, Marcellin 167, **437**, 438, 441
Destournelles, Comtesse 438
Dethomas, Maxime 13
Detmold, Edward 234, **320**, 321
Detmold, Maurice 234, **320**, 321
Devéria, Achille **24**
Devon 47
„Dial, The" 14, 332
Diaz de la Pena, Narcisse V. 26
Dickens, Charles 327
Diderot, Denis 431
Didier, Jules 434
Dijon 491
Dillon, H. Patrice **454**
Disentis 144
Dixmuijden 297
Dobson, Austin 261
Dodd, Mrs. 290
Dodgson, Campbell 284
Döbling 228
Dohm, Eva 75
Dolent, Jean 447
Donatello (di Betto Bardi) 108
Don Juan 49, 124, 126
Donnay, Auguste 392
Dordrecht 86, 87, 212, 309, 323, 372, 411, 413, 417
Doré, Gustave 438, 516
Dorgerloh, August 51
Dostojewski, Fedor 508
Douai 26
Dreher, Konrad 82
Dresden 1, 2, 11, 14, 70, 76, 85, 104, 120, **138**, 139, 140, 141, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 186, 217, 225, 229, 231, 276, 283, 338, 370, 411, 444
Dreyfus, Alfred 469
Drouet, Charles 348
Drummond, Mrs. 290
Duddon 273
Dürer, Albrecht 15, 28, 49, 72, 103, 104, 108, 146, 154, 198, 199, 221, 236, 242, 244, 257, 258, 301, 521, 528
Düsseldorf 172, 204
Duez, Erneste Ange 12, **496**
Duisburg 364
Dujardin, Karel 30, 434
Dumont (Verleger) 38
Duncker, Alexander 54
Dundee 318
Dunglass 260
Dunsing, A. 70
Dunthorne, Robert 276
Dunwich 47, 323
Dupont, Pieter 321, 393, 416, **419**, 420
Dupré, Jules 26
Durand-Ruel, E. 382
Duranty, A. 438
Durham 273, 323
Duveneck, Frank **370**, 371
Dijck, Anthonis van 236, 251, 260, 345

Earlom, Richard 181
Easby 273
East, Alfred 179, 234, 296, **297**, 298, 299, 300
Easthampton 344
Echérac, Arthur d' 434
Edam 323, 329, 417, 418
Edelfelt, Albert **429**
Edinburgh 22, 212, 285, 318, 328
Edward VII. von England 346
Egger-Lienz, Albin 189
Egham 239
Ehren, Julius von **166**
Eisen, Charles 24
Eitner, Ernst **167**
Eling 290
Eliot, George (Mary Anne Evans) 324
Elisabeth von England 237
Elisabeth Charlotte v. Orléans 79
Ely 290, 310
Encombe 241
Endell, Fritz **222**
Engen 228
Ensor, James **396**, 397, 398
Erasmus von Rotterdam 366, 392, 431
Erhard, Johann Chr. 8
Erith 114, 240
Ermatingen 84
Estampe Originale **12**, 13, 489, 490
Etienne, Charles G. 17
Euler, Eduard 12
Evershed, Arthur 516
Eijck, Jan van 414

Fantin-Latour, Henri **454**, 456, 458, 459, 493
Fanto, Leonhardt **229**, 230, 231
Farny, H. F. 344
Farrer, Henry **343**
Faure, Jean B. 425
Faust 24, 161, 247
Feige, Emilie 50
Feldbauer, Max 172
Felipe II. 193
Felipe IV. 40
Fernandez, Juana 452
Ferrara 309
Ferrer, Paz 135
Ferris, Stephen J. 357
Feuerbach, Anselm 3, 58, 126
Fiedler, J. 150
Fiedler, Marianne **150**
Fiesole 280
Fischer, Otto 12, **140**, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 152, 210
Fitton, Hedley 282, **285**, 376
Flaubert, Gustave 459
Flaxmann, John 120
Fletcher, F. Morley 300
Florenz 26, 76, 126, 262, 277, 279, 280, 372, 374, 375, 378, 437

Florian, E. Frédéric 442
Folkestone 440
Fontainebleau 185, 246
Fontane, Theodor 11, 113
Forain, Jean Louis 13, 442, 474, **477**, 478, 479, 480, 481, 482, 484, 493
Fortuny, Mariano **44**, 45
Foster, B. 47, 290
Fournier, Paul 438
Fragonard, Jean Honoré 437, 469
France, Anatole 464, 465, 500
France, Louise 500
Franceschi, Piero de' 109
Frankfurt a. M. 172, 174, 199, 202, 204, 211, 376
Freiburg 435
Freising 90
Frenzel, Karl 214
Freytag, Gustav 75, 76
Friedländer, Max J. 10
Friedrich der Große 52, 53, 54, 82
Frölicher, Otto 87
Fromentin, Eugène 498
Fuentarabbia 300
Fujiyama 213
Fukagawa 213
Fulchiron, Jean C. 17
Furse, Charles W. 254

Gabain-Copley, Ethel **341**
Gaillard, Ferdinand 73
Gainsborough, Thomas 104
Gallén, Axel 11, **429**
Galliparue (Schauspieler) 475
Galluis 467
Gambetta, Léon 251
Gamper, Gustav 171, 172
Gampert, Otto 84, **87**, 88, 89, 90, 299
Gandara, Antonio de la 12
Gardasee 150
Gardone 178
Gascoyne, George 251, 252, **265**
Gattiker, Hermann 172
Gatun 364
Gauguin, Paul 12
Gaujean, Eugène 502
Gaul, August **118**
Gautier, Théophile 434
Gavarni, s. Chevallier
Gaya 231
Gebhardt, Eduard von 197
Geddes, Andrew **45**, 46, 233
Geffroy, Gustave 477
Geibel, Margarethe **231**
Genier (Schauspieler) 474
Genua 284, 300
George, Stephan 99, 100, 135
Georgi, Walther 12, 172
Germinal **13**, 133
Gérôme, J. Léon 461
Geyer, Florian 98
Geyger, Ernst Moritz 11, 14, 57, **76**, 77, 78, 79, 80, 81, 159
Ghent 191, 193, 297, 394
Gifford, R. Swain 344
Gilbert, Alfred 335
Gillavry, Max 415
Girgenti 137
Girtin, Thomas 233
Glaramara 264
Glasgow 212, 285, 328
Glax, Stephanie 219
Gleichen-Rußwurm, Ludwig von **184**, 185, 186, 189, 381
Göhren 108
Goeneutte, Jean Raymond 490
Goeneutte, Norbert 12, 438, **490**
Goethe, Johann W. von 100, 162, 232
Goetz von Berlichingen 24
Goff, Robert 234, **276**, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 318, 378
Gogh, Vincent van 13
Gold, Ferdinand **219**
Goltzius, Hendrik 416
Goncourt, Edmond und Jules de 23, 399, 434, 447
Goodewicke 314
Goppeln 150
Gorki, Maxim 468
Gottlieben 84
Gouda 417
Goulding, Frederick 46, 261, 297, 326, 335, 338, 351, 399, 519
Goupil 44
Gournay 444
Goya, Francisco 38, **40**, 41, 42, 43, 44, 60, 200, 384, 490
Graadt van Roggen, Jan Matthijs 399
Graf, Oscar **97**
Graf, Somâdêvi 98
Grasse 437
Grasset, Eugène 12
Grauer, Ernst 219
Gravelot, Hubert 24
Gray, J. 332
Green, Valentine 181
Greenaway, Kate 324
Greenock 300
Greenwich 241, 295
Greiner, Nannina 159
Greiner, Otto 107, 150, **152**, 153, 154, 156, 158, 159, 160, 398
Grethe, Carlos 172, 173, **179**, 180
Grodek 211
Guardi, Francesco 125
Guérard, Henri 12, 438, **489**, 490, 497, 501
Guérin, Marcel 481
Guilbert, Yvette 475, 477
Guitry, H. 475
Gurlitt, Fritz 54
Gussow, Karl 60
Gustaf III. von Schweden 427
Guthmann, Dr. Johannes 159
Guys, Constantin 227
Gwalior 410
Gyp (Ctesse Mirabeau de Janville) 496

Haden, Annie und Seymour 346, 348, 349
Haden, Francis Seymour 30, 45, 46, 72, 107, 113, **234**, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 245, 252, 266, 269, 279, 280, 281, 282, 285, 288, 291, 292, 310, 316, 370, 379, 380, 430, 435
Haerlem 113, 269, 305, 417, 418
Haferkorn, Arthur 71, 158
Hahn, Henriette **225**, 515
Haig, Axel 285, 286, 308
Hall, J. N. van 315
Hall Oliver 208, 234, **272**, 273, 274, 275, 276, 282, 314
Halliford 46
Halm, Frau 84
Halm, Peter 74, 75, **82**, 83, 84, 104, 108, 344, 380, 381
Halm, sen. 84
Hals, Frans 104, 105, 108, 242
Hamburg 4, 65, 72, 83, 114, 132, 141, 142, 151, 162, **165**, 166, 167, 169, 170, 173, 180, 188, 224, 225, 226, 412 515
Hamilton, Dr. 370
Hamilton, Ian 261
Hamlet 24, 217
Hammershöj, Vilhelm 428
Hampstead 314 315
Hampton, Court 357, 360, 366
Hankey, W. Lee 234, **299**, 300
Hannon, Théodore 387
Hannotiau, Alexandre **395**, 396
Hanslick, Eduard 200
Hardie, Martin **323**, 376
Hardy, Thomas D. 261
Harlé, père 17
Harlech 315
Harper (Verleger) 513
Hartleben, Otto Erich 65
Hartley, Alfred **316**
Hartrick, Arthur S. **342**
Hauptmann, Gerhard 99, 128, 130, 132, 214, 464
Haußmann, Baron Georges Eugène 34
Havermann, Hendrik Jan **415**
Havre, Le 490
Heichert, Otto 97
Heilingstadt 228
Hein, Franz 12, **162**, 164, 165, 172
Heinemann, William 344
Heinrich, Prinz von Preußen 52
Helleu, Alice 492, 495
Helleu, Helen 496
Helleu, Paul 12, 140, 288, 422, **491**, 492, 493, 494, 495, 496
Hellingrath, Berthold **151**, 152
Helmholtz, Hermann 79, 345
Helsingör 428
Henneberg, Hugo 226, **228**
Henri IV, 35
Héran, Henri s. Herrmann
Herbert, George 325
Herbst, Thomas **166**
Herkomer, Hubert 137, 236, 237
Herrmann, Paul 13, **133**, 134, 135, 517
Heß, H. 156
Hettner, Frau 135
Heyl von Herrnsheim, Baron 96
Heymel, Alfred Walther 477
Heyne-Ljunglöf, Maya 426
Heyse, Paul 135, 217
Hildebrand, Adolf E. R. 293
Hinchliff, W. K. **319**
Hiroshige 223
Hirschvogel, Augustin 373, 504
Hitz, Dora 152, 153
Hobbema, Meindert 297
Hoboken 217, 291
Hoch, Franz 12
Hochdorf 170
Hoeckericht 170
Hoffmann, Josef 214
Hofmann, Heinrich von 186
Hofmann, Julius 43
Hofmann, Ludwig von 11, **186**, 188, 189
Hofmannsthal, Hugo von 100
Hogarth, William 67
Hokusai 512
Holbein, Hans 55, 68, 75, 85, 261, 366, 431, 433
Hollar, Wenzel 436
Holroyd, Charles 234, 251, 252, **262**, 263, 264, 265, 266, 320
Homais, J. 17
Homer 384
Homestead 357
Honfleur 400
Hongkong 370
Hoorn 190
Hornby, Lester 373, **377**
Horstig 55
Housse 392
Houssaye-Crêvecour 516
Hove 290
Howarth, Albany F. **285**
Hradisch 231
Hubert, H. J. 401, 402, 417
Huch, Ricarda 99
Hugo, Victor 485, 486
Hullmandel, Charles J. 137, 447, 527

Ibels, H. Gaspar 12, **468**, 480
Ibsen, Hendrick 65, 415, 464, 508
Illies, Arthur **168**
Ingeborg von Schweden, Prinzessin 426
Ingres, J. A. Dominique 268, 477
Ipswich 325
Isabey, Jean B. 399
Israels, Jozef 110, 112, **401**, 402, 403, 414, 415, 416, 417
Israels, Frau Aleida 403

Jackson, F. Ernest **342**
Jacque, Charles 206, 431, **434**, 435, 441
Jacquemart, Jules 82, **436**, 437, 438, 441, 489
Jaipur 410
James, Walter J. **323**
Janinet, François 102, 502
Jank, Angelo 12
Jaroschau 231
Jeanniot, Pierre Georges **491**
Jenny, F. 211
Jerusalem 407
Jettmar, Rudolph **217**, 218, 219
Joachim, Josef 217
Johannisthal 138
John, Augustus E. **319**, 320
Jongkind, Jean Barthold 240, 349, 395, **399**, 400
Jordan, Max 60
Jossot, Henri 12, **472**, 473, 507, 508
Jourdain, François **503**
Jouy-le-Moutier 516
Julian, Rodolphe 376, 497, 500
Jugend 3
Jungbrunnen 3
Jungman, Nico 399
Jungnickel, Heinrich Ludwig **202**, 203, 204
Jupp (Malzfabrikant) 326

Kainz, Joseph 217
Kairo 406, 407, 411, 417
Kaisersberg 305
Kalckreuth, Anna (Mucki) 170, 171
Kalckreuth, Leopold Graf 72, 162, **169**, 170, 171, 172, 173
Kalckreuth, Bertha Gräfin 170
Kallmorgen, Friedrich V, 172
Kampf, Arthur V, 152, 153
Kampmann, Gustav 12, 172, 173, **174**, 175
Kan, Jan B. 415
Kappstein, Karl **136**, 137, 448
Karlsbad 211
Karlsruhe 12, 72, 162, 169, **172** 173, 174, 204
Karlstein 219
Katwijk 228, 403, 411
Kaulbach, Wilhelm von 80
Kayser, Paul **167**
Keene, Charles **46**, 233
Kelheim 526
Kellen, J. Philip van der 415
Keller, Gottfried 75, 76
Kemp-Welch, Margaret **329**
Kempten 228
Kennedy, Edward G. 345, 356
Kennington (London) 290
Keppel, Frederick 235, 237, 238, 330, 346
Kératry, Auguste H. Comte de 17
Kermarie 510
Khnopff, Fernand 11
Kiel 191
Kilcreggan 260
King, Jessie 324
King's Lynn 290, 291
Kipling, Rudyard 11, 259, 261
Kirchner, Eugen V, 380
Kissingen 185
Klages, Dr. 99
Klein, Johann Adam 8
Kleist, Heinrich von 53, 54
Klemm, Walther **222**, 224
Klimt, Gustav 209
Klinger, Max 3, 11, 14, 15, 43, **57**, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 80, 92, 94, 108, 158, 159, 169, 188, 196, 214, 218, 239, 347, 387, 487, 488, 517
Knaresborough 327
Knorr, Thomas 285
Knowles, C. J. 245, 261
Knowles, James 346
Knowles, James Pitcairn 13
Koehler, Sylvester Rosa 103
Köln 85
Königsberg 95, 96
Koepping, Karl **104**, 105, 107, 137
Kolbe, Georg **160**, 162
Kollmann (Maler) 156
Kollwitz, Käthe **128**, 129, 130, 132
Koninck, Philips 80
Konstantinopel 293, 297, 378, 406, 417, 499
Konstanz 83, 84
Kopenhagen 483
Kopfstein (Maler) 156
Kramer, Maerten 399
Kriehuber, Joseph 8, 219
Krüger, Albert **108**, 109
Kühn, Ludwig 75
Kugler, Franz 54
Kuijper, Prof. A. 415

Laboureur, Emile 508
Laim 181
Laing, David 46
Laing, Frank **317**, 318, 372
Lalanne, Maxime 74, **435**, 436, 441, 516
Lalouette, Bibi 348
Lamertin, H. 395
Lancaster 275, 314
Lang, Fritz **222**
Lange, Helene **100**, 101
Lange, Olaf **101**, 102
Langenfreising 90
Langhammer, Arthur 136, 137
Langhein, Carl 172
Langston 309
Laon 304
Laperine d'Hautpoul, Comtesse 438
Larsson, Carl O. **426**, 427, 428, 493
Larsson, Johanna G. 428
Laszlo, Fülöp 58

Latenay, Gaston de **498**
Latour, Maurice L. de la 444
Lattrop 399
Laurens, Jean P. 376, 500
Laurens, J. 433
Lautensack, Hans S. 373
Lauterbrunnen 373
Lautrec, Henri de Toulouse 13, 442, **473**, 474, 475, 477 478
Lavater, Johann K. 17
Léandre, Charles L. 13, **470**, 471, 472, 488
Le Blon, Jakob Chr. 102, 168
Lebrecht, Georg 378
Lecocq de Boisbeaudran, Horace 249, 254, 454
Lecomte, Georges 503
Lee, Sidney **300**, 347
Leeds 291
Lefort, Paul 43
Legrand, Louis 441, **442**, 443, 444
Legros, Alphonse 8, 167, 188, 234, **241**, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 262, 264, 265, 282, 319, 323, 326, **331**, 332, 333, 334, 336, 339, 357, 370, 435, 439, 454, 486, 487, 489, 490, 516
Leheutre, Gustave 151, **498**
Lehrs, Max 73, 76, 128
Leibl, Frau 55
Leibl, Wilhelm 15, 47, **54**, 55, 56, 167, 197
Leicester 329
Leiden 113, 413
Leiden, Lucas van 416
Leighton, Frederick 263
Leipzig 8, 71, 151, **152**, 160, 162, 218, 401
Leistikow, Walter **126**, 127, 188, 299
Leloir (Schauspieler) 475
Lemnius, Simon 65
Lender (Schauspielerin) 475, 477
Leon 379
Lepère, Auguste 13, 490, 505, **512**, 513, 514, 515, 526
Lepère, Mme Auguste 515
Lepic, Graf 438
Le Puy 358
Le Roy, Jean David 36
Le Sidaner, Henri 138
Lesly, William 388
Lessing, Gotthold Ephraim 65, 259
Lhermitte, Léon 450
Lichtwark, Alfred 165, 166
Lieb, Michael (Munkacsy) 105
Liebermann, Max 1, 13, 15, 40, 57, 108, **109**, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 119, 188, 274, 302, 355, 356, 438
Liliencron, Detlev von 11
Lincoln 291
Lindau 84
Lindley, Lord Justice 260
Lionardo da Vinci 85, 109, 490
Lisieux 309
Liszt, Franz 244, 378
Livens, Horace Mann **321**
Liverdun 347
Liverpool 313
Llandaff 314
Lobositz 142
Loches 281, 354, 355, 356
Lombok 417
London 8, 21, 142, 211, 246, 260, 263, 269, 270, 277, 278, 280, 281, 290, 293, 295, 297, 301, 304, 308, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 328, 331, 336, 337, 338, 341, 344, 348, 349, 350, 352, 353, 356, 357, 358, 360, 362, 363, 366, 368, 370, 375, 377, 401, 404, 419, 441, 453, 454, 477, 486, 497, 498
Longbridge Deverill 323
Longfellow, Henry W. 331, 332
Longhi, Giuseppe 72
Longus 462
Louis Philippe 17, 18
Louis XI. 36
Louis XV. 82
Louviers 377
Lueger, Karl 217
Lührig, Frau 146
Lührig, Georg 12, **145**, 146, 147, 148
Lüttich 391, 392, 393
Lützenkirchen, A. 211
Lundenburg 228
Lunois, Alexandre 13, 137, 446, **448**, 450, 453
Luntz, Adolf 12, 172
Lux, Richard 219
Luzern 271
Lyme Regis 336, 337
Lympne 329
Lynton 373

„**M**acaire, Robert“ 18, 19
Macbeth 255
Mc Bey, James **323**, 372
Mac Lachlan, Thomas H. **46**
Mac Laughlan, Donald Shaw **373**, 374, 375, 376, 378
Macmillan & Co. 8
Macon 271
Madrid 40, 303
Maesluis 400
Mahler, Gustav 214
Mainz 82, 83, 84
Mallarmé, Mlle 383
Malooke 329
Manet, Edouard 8, **36**, 37, 38, 40, 44, 116, 242, 351, 431, 438
Mannfeld, Bernhard 285
Manning, Kardinal 331, 332
Mansfield, Howard 346
Mantegna, Andrea 199, 216, 236

Maréchal, François **392**, 393, 394
Margadant, siehe Lemnius
Margarethe, Infantin 40
Maria Theresia 54
Marienburg 150
Marillier, Clement P. 24
Maris, Jacob 414, 416
Maris, Matthijs 399, **404**, 405, 406, 416
Marken 417
Marlborough, Herzogin 496
Marokko 44
Marr, Carl 379
Marsh, Edward 346
Marshall, Herbert **318**
Martin, Henri 13
Martyn, Ethel K. **325**
Marx, Roger 12, 13, 462
Mascha, Ottokar 386, 388, 391
Matisse, Henri 334
Mauri, Rosita 425
Mauve, Antoon 416
Maximilian, Kaiser von Mexiko 40
Mecheln 211, 372
Meder, Karl 49
Meersburg 84
Meid, Hans **125**, 126
Meier-Graefe, Julius 9, 10, 13, 384, 508
Meissonier, Erneste 433
Menier, Mme Georges 496
Menpes, Mortimer 346, 349, **367**, 368, 369
Menzel, Adolf **47**, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 71, 75, 82, 362, 414, 517, 529
Menzel, Wolfgang 59
Meryon, Charles 1, **28**, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 44, 107, 280, 281, 282, 283, 315, 317, 358, 375, 376, 380, 431, 434
Messel, Adolph 138
Messina, Antonello da 79
Meudon 433
Meunier, Constantin 12, 128, 362
Mexico 379
Meyer, Conrad F. 75
Meyer-Basel, Carl Theodor **84**, 381
Michalek, Ludwig 219
Michel, Emile 245
Middelburg 192
Millet, Frank 379
Millet, Jean François **26**, 28, 53, 199, 242, 246, 401, 404, 405, 406, 428, 433
Milton, John 218, 259, 325
Mind, Gottfried 466
Minne, Georg 13
Mirbeau, Octave 486
Mockel, A. von 391
Mohrbutter, Alfred **166**
Moll, Karl **228**
Monk, William **314**, 315, 350
Monkhouse, Cosmo 259, 261
Monnier, Henri 24
Monnikendam 269, 417
Montagnana 193
Montague, Maria W. 324
Monte Oliveto Maggiore 264
Montreuil 285, 295
Montreux 79
Mont St. Michel 309
Moore (Fuhrmann) 290
Moore, George 369
Moore, Thomas Sturge **301**, 332, 334
Mora 422
Moran, Mary Nimmo **344**
Moran, Peter 344
More, Thomas 366
Moreau le Jeune, Jean M. 24
Moreau, Gustave 433
Morena, Bertha 99, 100
Morghen, Raffaello 72
Morisot, Berthe 40
Moser, Koloman 214
Moskau 411
Mounet-Sully, Jean 475
Mourey, Gabriel 441
Mousehole 314
Mühlau (Maler) 156
Müller, Karl 214
Müller-Breslau, Georg 12
München 8, 55, **82**, 83, 84, 87, 90, 94, 95, 101, 110, 133, 150, 169, 172, 218, 225, 226, 344, 379, 380, 381, 401, 420
Munch, Edvard 428
Munkacsy, Mihaly s. Lieb, M.
Muther, Richard 58
Myrès, Luce 475

Naager, Hans 199
Nagel, Mme 426
Nagler, Georg K. 8
Nantes 515
Napoléon I. 41, 477
Napoléon III. 386
Naso, P. Ovidius 63, 65, 70
Naumann, Friedrich 116
Neumann, jr. Hans **226**
Neuseeland 30
Neuville, Alphonse de 391
Newbolt, Frank 46
Newcastle upon Tyne 279
New Orleans 357
Newton Manor 303
New York 133, 237, 308, 330, 336, 343, 346, 357, 358, 360, 362, 364, 365, 366, 376, 401
Neijt (Photograph) 388
Niagara 270
Nichols, Catherine M. **325**
Nicholson, William 12, 203, **301**, 302
Nicholson, William (Dichter) 259
Niel, Jules 30
Nietzsche, Friedrich 65, 66, 190, 356
Nieuwenkamp, Wijnants O. J. 393, **416**, 417, 419

Nihonbashi 213
Nine Barrow Down 240, 303
Nipmerow 140
Noé, Amedée de (Cham) 24
Nooms, Reinier (Zeeman) 30
Noordwijk 113
Noroit 512
Norton Bavant 323
Norwich 46, 325
Nürnberg 328

Oberursel 177
Oberweimar 194
Odilon-Redon, s. Redon
Olbricht, Alex. 171, 189, **193**
Olde, H. V
Oppler, Alexander 156
Oppler, Ernst V
Orlik, Emil 125, 182, **209**, 210, 211, 213, 214, 216, 223, 274, 489
Osborne, Malcolm **322**, 323
Oskar II. von Schweden 426
Ossett 290
Ostade, Adriaen van 318, 434
Ostende 397
Osterlind, Allan 503
Ostini, Fritz von 285
Othello 25, 126
Otto, Heinrich **204**, 205, 206
Oulton Broad 325
Overbeck, J. V
Ovid s. Naso
Oxcliffe 314
Oxford 271, 285, 304, 316, 339

Pächter (R. Wagner) 54
Paeschke, Paul **137**
Paimpol 337
Palästina 46
Palermo 137, 295
Pan 3, 9, 10, 11, 13, 14, 55, 80, 83, 90, 126, 140, 145, 148, 169, 181, 187, 208, 332, 339, 414, 425, 477
Panama 339, 364
Pankok, Bernhard **180**, 181, 182
Paris 8, 12, 13, 18, 23, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 44, 47, 55, 73, 102, 133, 134, 135, 136, 138, 151, 164, 172, 185, 191, 222, 224, 225, 236, 261, 281, 293, 308, 309, 313, 317, 318, 319, 320, 335, 336, 337, 344, 352, 355, 356, 358, 372, 375, 376, 377, 381, 384, 386, 387, 390, 391, 400, 401, 404, 419, 420, 422, 426, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 440, 442, 443, 444, 446, 448, 450, 453, 454, 456, 460, 464, 469, 470, 474, 475, 477, 482, 489, 490, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 504, 507, 511, 512, 514, 515, 516
Parrish, Stephen 344
Partenkirchen 177
Pasquales 303
Passe, Crispin de 416
Paul, Hermann 134
Paulsen, Ingwer **189**, 190, 192, 193
Pavia 374
Peck, Orrin 379
Peckham Rye 46
Pellet, Gustave 390
Pennarth (Schiffbauer) 314
Pennell, Joseph 12, 46, 234, 286, 289, 296, 297, 308, 336, 338, **339**, 340, 341, 342, 344, 346, 348, **356**, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 377, 379, 394, 417, 520
Pepino, Anton 12
Peppmüller, Elise 172
Perros-Guiree 510
Péry 393
Peterborough 308
Petraschek-Lange, Helene **100**, 101
Pfaff-Graf, Caecilie **98**
Phelippe, M. 30
Philadelphia 344, 357, 381
Philipon, Charles 17
Pichler, Rodolfo 159
Pillnitz 141
Piranesi, Giovanni B. 290
Pisa 191, 193, 358
Pisano, Niccolo 243, 244
Pissarro, Camille 396, 437, **438**, 439, 441
Pissarro, Lucien 12, 300, 332, 334
Pittsburgh 357, 364, 366, 381
Platt, Charles A. 344
Pletsch, Oskar 50
Ploos van Amstel, Cornelis 102
Podenas, A. de 17
Poe, Edgar Allan 398, 508
Poetzelberger, Robert 172
Poitiers 304
Polperro 180, 269
Pont de l'Arche 376
Pontini, Fritz 219
Pool Harbour 270
Portsmouth 323
Potsdam 54, 83, 184
Pott, Constance 321, **325**, 326
Potter, Paul 420
Poussin, Nicholas 243, 250
Poynter, Edward 251, 252, 263
Prae-Raphaeliten 3, 163, 173, 246, 325, 333, 458
Prag 211, 271
Preller, sen., Friedrich 189. 381
Prevost, Marcel 496
Princeteau, René P. C. 474
Proust, Antonin 485
Provins 516
Pryde, James 203, 301
Pryse, G. Spencer **341**
Pueblo 379
Pugno, Alfred 471
Pullach 92
Purfleet 240

Puvis de Chavannes, Pierre C. 13, 447
Pythagoras 426

Quaglio, Domenico 285
Quinn, Nora 353

Raab, J. Leonhardt 82, 380
Raffaelli, Jean François 13, 226, 377, **503**, 504
Raffet, Denis Auguste M. 24, 430
Ragusa 231
Railton, Herbert J. 306
Raimondi, Marcantonio 103, 236
Ramiro, Erasthène 386
Ramsgate 271
Ranft, Richard 503
Ransdorp 417
Rassenfosse, Armand **391**, 392, 393
Rath, Heine **225**
Ravenna 309
Redbridge 278
Redon, Odilon 13, 135, **460**, 461, 462
Regensburg 83
Reichel, Carl August **228**, 229
Reichenau 83, 89
Réjane (Reju), Gabrielle 475
Renan, Erneste 425
Renard, Jules 477
Renoir, Auguste 438, 482
Renouard, Paul 13, **441**, 442
Rethel, Alfred 245
Reynolds, Joshua 236
Rheinen 417
Rheinsfelden 84
Rhodes, Cecil 302
Ribot, A. Théodule 8
Richmond 240, 435
Richter, A. Ludwig 8, 50, 53, 138, 139, 405, 529
Richter, Hans 261
Ricketts, Charles 12, **301**, 332, 334, 339, 366
Rickford (Landmann) 323
Riesengebirge 141, 142
Rimini 309
Rippl-Rónai, Joseph 13
Ritter, Wilhelm 12
Rivière, Henri 13, 505, **508**, 509, 510, 511, 512
Robbe, Manuel 503
Roberts, Lord 302
Robin Hood's Bay 318
Robinson, John C. 285, **302**, 303, 314, 516
Rocca, Gebrüder 49
Rochefort, Henri 447
Rochester 300
Rochoux (Verleger) 30
Rodin, Auguste 447, 467, **482**, 485, 486, 514
Rodin, Mme A. 486
Rodriguez, J. 444
Roelofs Willem 413
Roentgen, Wilh. Conrad 461
Rohde, Johan **428**
Roller, Josef 223
Rom 41, 44, 153, 160, 471
Rops, Félicien 11, 12, 13, 82, 273, **384**, 385, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 413, 431, 486, 501, 502
Rosen, J. Georg O. Graf 425
Rosenheim 112
„Rosmer, Ernst", s. Bernstein
Rossetti, Charles G. D. 163, 325, 333, 366, 404, 405
Rossetti, Christina 324
Roth, Ernest D. **378**
Rothenburg o. d. T. 136, 325, 328
Rothenstein, William 12, 288, 338, **339**
Rotherhithe 348
Rotterdam 190, 212, 372, 400
Rouen 285, 366, 376, 417, 438, 439
Rousseau, Erneste 398
Rousseau, Théodore 26, 185, 320
Roussel, Théodore 234, 282, **366**, 367
Rovinski, Dmitri 345
Rowallan 281
Royer-Collard, Pierre P. 17
Rubens, Pieter P. 103, 109, 444, 485
Rügen 140
Runsdorp 323
Ruskin, John 270, 338
Rye Port 268, 270, 290
Rijn, Rembrandt van 3, 15, 16, 40, 45, 104, 186, 236, 238, 240, 241, 243, 244, 251, 279, 281, 282, 284, 286, 303, 318, 322, 345, 357, 376, 407, 421, 434, 437, 482, 498
Rijsselberghe, Theo van 12

Sachsenhausen 174, 376
Sagert, Hermann 60
Sagot, Edmond 500, 506
Salas y Gomez 188
Salisbury 309, 323, 328
Samberger, Leo 81
Samtleben, Eduard 168
Sandkuhl, Hermann **138**
Sandwich 353
San Francisco 35, 133, 454
San Maritno, Gräfin 496
Sanssouci 54, 83
Santi, Raffaello 72, 103, 158, 165, 249, 370
Sarcey, Francisque 471
Saro 128
Sattler, Irene 176
Sauter, Georg 341
Savage, Reginald 332, 334
Saverne 347
Sawley, Abbey 239
Schaepman, Prof. 414
Schaffhausen 271
Schall (Maler) 156
Schandau 136
Schaper, Friedrich **167**

Schaurté (Hotelier) 10
Scheffel, J. Victor von 506
Schiestl, Rudolf 199
Schifferdecker (Maler) 156
Schiller, Friedrich von 63, 100, 184, 255
Schinnerer, Adolf **194**, 196, 378
Schlaf, Johannes 11
Schleißheim 90, 381
Schlettstadt 304
Schmoll von Eisenwerth, Karl **182**, 183
Schmutzer, Ferdinand **216**, 217
Schmuzer, Andreas, Jakob Mathias und Joseph Adam 216
Schnorr, Julius von 139, 197, 249, 325
Schobüll 191
Schönbrunn 203
Schongauer, Martin 15, 104
Schopenhauer, Arthur 100
Schubert, Franz 378
Schuch, Carl 204, 456
Schulz, C. 50
Schumann, Robert 456, 458, 459, 508
Schwanenwiek 226
Schwarz, Willy **138**
Schwill, Frank 379
Schwind, Moritz von 164
Seaby, Allan W. 300
Sebastiani, Horace Comte de 17
Seebenstein 219
Seghers, Hercules 418
Segovia 300
Seifert, Dora **231**
Semarang 418
Senefelder, Alois 137, 331, 335, 338, 340, 341, 447, 526
Sergent-Marceau, Antoine F. 502
Sèvres 222, 431, 433
Shakspere William 100, 459
Shandon 303
Shanghai 370
Shannon, Charles H. 12, 14, 332, **333**, 334, 335, 336, 339, 341, 366
Shannon, John J. 333
Sharp, William (Kupferstecher) 236
Sharp, William 261
Shaw, Bernhard 65, 480
Shelley, Percy B. 404, 405
Sherborn, Charles Wm. 327
Short, Frank 47, **266**, 267, 269, 270, 271, 273, 280, 282, 313, 318, 321, 323, 326, 329
Shrewsbury 309
Shrublands 278
Sickert, Walter 338, 339
Sidaner, Henri Le 138
Siddons, Sarah 319
Siebelist, Arthur **166**, 167
Siebelist, C. VI
Siegen, Ludwig van 522
Siena 136
Signac, Paul 13
Silvestre, Armand 438
Simon, Franz 219
Simon, Luc 13
Simon, Mme 425
Simplicissimus 3
Singer, H. W. 71
Sisley, Alfred 396
Sittenfeld, Julius 127
Six, Jan 408, 437
Slevogt, Max 40, **119**, 120, 122, 124, 224
Sloane, Mary **329**
Smillie, James D. 344
Smith, John Raphael 181
Snellen, Prof. 415
Somer-Leyton 325
Somoff, Konstantin 182
Sorel, Agnes 356
Southampton 290
Sparre, Graf Louis 429
Spencer-Pryse, G. siehe Pryse
Spiro, Eugen 95
Spithead 353
Stadler, Anton **84**, 86, 87, 380
Staebli, Adolf 87
Staithes 322
Stambul 407
Starnberg 381
Staschus, Daniel **226**
Stauffer, Karl 14, 57, **72**, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 82, 129, 159, 160, 167, 419, 420, 522
Stauffer, Luise 75
Stauffer, Sophie 75
St. Denis 516
Ste. Anne-Le-Palud 509
Steinhausen, Wilhelm 177, **197**, 198
Steinlen, Alexandre T. 138, 420, **464**, 465, 466, 467, 468, 482
Sterl, Robert 152
Sterling 300
Stevens, Alfred 313, 500
Stevenson, Robert Louis 259, 325
St. Gaudens, Augustus 426
Stirling 281
St. Ives 299, 314
St. Médard 377
Stockholm 225
Stockley 265
Stoitzner, Josef **228**
Stokesay 316
Storm van's Gravesande, Charles 349, 395, 399, **411**, 412, 413
Stourbridge 270
Stow-on-the-Wold 299
St. Quentin 444
Strang, William 116, 234, 236, **252**, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 265, 266, 282, 302, 336, 338, 511
Straßburg 444
Strauß, Carl VI
Strauß, Richard 125, 496
Stremel, Arthur 13

Strich-Chapell, Walther 12, 172
Strölin, Alfred 38
Struck, Hermann VI, 116
Stuck, Franz 57, **80**, 81, 82
Stuck, Frau 81
Stuttgart 72, 162, 169, 170, **172**, 179, 196, 222, 378
Suedsee 35
Sueß, Wilhelm 199
Suppantschisch, Max 219
Svabinsky, Max 219
Swanage 303
Swinburne, Algernon 404

Tanagra 349
Tanger 417
Taormina 299
Tauentzien, Adjutant 52
Tautin, Louis 388
Taxico 379
Taylor, Luke **322**
Tayport 318
Tell, Wilhelm 63
Tennyson, Alfred 261, 331, 332
Terborch, Gerhard 108
Teubner, B. G. 173
Thaulow, Fritz 283
Theobald, H. S. 346
Thielmann, Wilhelm **208**, 209
Thiemann, Carl 222, **224**
Thieme, Ulrich 285
Thiers, Louis A. 17
Thode, Henry 58, 175, 176, 177
Thoma, Hans 3, 58, 146, 171, **174**, 175, 176, 178, 188, 193, 197, 199, 367
Thomas, Inigo 191, **303**, 308
Thorwaldsen, Bertel 421
Thovémont 393
Thrale, Hester 324
Thym, Jos. Albert 415
Tiepolo, Giovanni B. 125, 348
Tilanus, Prof. 415
Tissot, James **312**, 313
Tivoli 87, 373
Tiziano, siehe Vecelli
Tönning 428
Tokio 213, 370
Toledo 300, 323, 357, 358, 360, 365, 376, 377, 417, 418
Toorop, Jan 13
Tornabuona, Giovanna 109
Toschi, Paolo 72
Toul 304
Toulon 21, 30, 437
Toulouse 376
Tours 354, 355, 356
Traeth Bach 314
Tréboul 510
Trestraou 510
Treub, Prof. 415
Triana 372
Troja 122
Troubetzkoy, Paul Fürst 426
Trouville 435
Troyes 498
Tschudi, Hugo von 84
Tuke, Henry 252
Tunis 377
Tulp, Dirk 420
Turner, Joseph M. W. 45, 46, 233, 266, 270, 366, 417
Twickenham 239
Tyzac, Whiteley & Co. 348

Ubbelohde, Otto **207**, 208
Uhde, Fritz von 108, 194, 197, 253, 312, 313
Unger, Hans 12, **148**, 149
Unger, William 104, 108, **216**, 217, 219
Upmark, G. H. V. 427

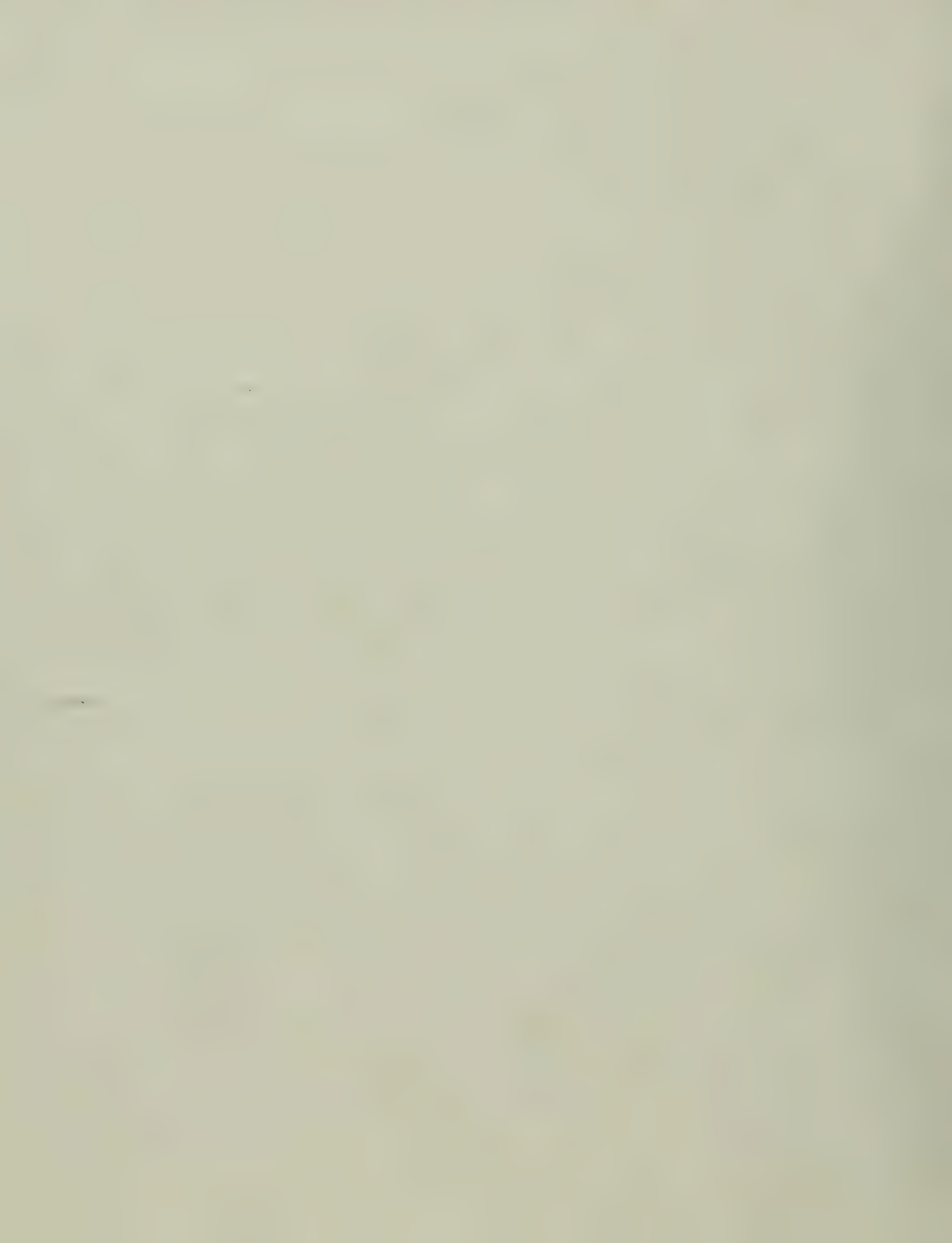
Valentin, Bibi 348
Valerius Maximus 36
Valk, M. W. van der 419
Vallotton, Félix 13, **505**, 506, 507, 508
Valognes 440
Valrey, Mme 32
Vandyrendonk, Jean 389
Van Eijck, Jan 414
Van Gogh, Vincent 13
Vannes 375
Véber, Jean 135
Vecelli, Tiziano 96, 165, 186, 243, 370
Veere 328, 395, 418
Velazquez, Diego de 15, 37, 40, 44, 242
Velde, Adriaen van de 30, 434
Veldheer, Jan 416
Velka 231
Velten, J. 165, 173
Veltmann (Schauspieler) 415
Venedig 98, 136, 142, 192, 193, 225, 226, 265, 277, 279, 280, 281, 284, 293, 295, 309, 318, 341, 344, 346, 350, 351, 352, 354, 356, 358, 368, 370, 371, 372, 374, 375, 378, 395, 411, 417, 490, 491, 498, 499
Verkade, Jan 428
Verlaine, Paul 11, 255, 425, 447, 462, 471
Vermeer van Delft, Jan 357
Verona 323, 414
Versailles 482, 498
Veth, Jan P. **413**, 414, 415
Veth, P. J. 415
Vicenza 136
Victoria von England, Königin 262, 302, 304, 353
Vinnet, Jean P. G. 17
Vièrge, Daniel 513
Vierteljahrshefte, Dresdener **11**, 144, 148
Viguères (Verleger) 30
Ville-Hue 510
Villers 436
Villiers de l'Isle Adam 408
Vinci, Lionardo da 85, 109, 486
Virchow, Rudolph 138
„Vireloque, Thomas" 19, 23

Vitré 337, 435
Vlissingen 413
Voelkerling, Hermann 95
Voellmy, Fritz 84
Vohburg 90
Volendam 217
Volkert, Hans 188
Volkmann, Hans R. von 12, 172, **173**, 174
Vollard, Ambroise 13
Voltaire, Arouet de 389
Voves 355
Vuillard, Edouard 13, 462, **463**, 464

Wachwitz 141
Wagner, Cosima 158
Wagner, Richard 71, 100, 135, 261, 456, 459, 460, 462, 508
Wagner, Siegfried 158, 159
Walbersbrick 269
Waldenburg 170
Walker, William **300**
Wallau, Carl 84
Walser, Karl 224
Walther, Ernst H. 12
Waltner, Charles 104, 108
Walton, Isaac 259
Wandsworth 271
Wapping 349
Wareham 241
Warschau 388
Washburn, Cadwalladar **379**, 381
Waterloo 388
Watford 47
Watson, Charles J. 234, **306**, 307, 308, 309, 310, 317, 328
Watson, James 182
Watteau, Antoine 184, 495, 496
Watts, Frederick 251, 271, 336, 372
Way, Thomas 331, 336, 341
Webster, Hermann 373, **376**, 377
Wedmore, Frederick 32, 45, 345
Weidemeyer, Carl **222**
Weigand, Wilhelm 158
Weimar, 8, 72, 169, 185, 189, 194, 231
Weiß, Ernst Rudolph 12, 172
Wellingsbüttel 169
Wells 308, 309
Welti, Albert **90**, 91, 182
Wenban, Sion Longley **379**, 380, 381
Werestschagin, Wassilj W. 41
Wertheim, A. 138
Weybridge 46
Weijden, Roger van der 216
Whistler, Anna M. 349
Whistler, James A. Mc N. 12, 46, 107, 113, 142, 152, 190, 192, 197, 203, 217, 225, 234, 235, 236, 238, 239, 246, 268, 281, 282, 291, 292, 293, 295, 297, 302, 305, 307, 308, 309, 328, 331, **332**, **336**, 337, 338, **344**, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 355, 356, 357, 358, 362, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 374, 377, 378, 380, 394, 496, 498, 504
Whitby 47
Wien 209, 214, 216, 217, 219, 223, 228, 229, 499, 515
Wiericx, Jan usw. 416
Wiesbaden 413
Wiesenthal, Grethe 231
Wilhelm II., Kaiser 301
Wilkie, David 46, 233
Willette, Adolphe 13, **469**
Willumsen, Jens F. 428
Wilt, Hans 219
Winchelsea 268
Windsor 241
Winiwarter, A. 391, 392
Wint, Pieter de 271
Wismar 136
Wisselingh, E. Jan van 333, 334
Witsen, Willem 399
Wohlers, Julius **167**
Wolff, Heinrich **95**, 96, 97, 214
Wolfsfeld, Erich **160**
Wolfskehl, Dr. 99
Wolzogen, Ernst von 95
Woodford 323
Wormwood Scrubbs 295, 297
Wright, John **318**
Wulff, H. Wilhelm 172
Wyllie, William Lionel **319**

Yahne (Schauspielerin) 475
York 281

Zaandam 142, 354, 355, 356
Zambuco, Mlle 47
Zandvoort 111
Zeeman, s. Nooms
Zeising, Walther **150**, 151
Zeller, Eduard 170
Zilcken, Philipp 399
Zola, Emile 128, 133
Zorn, Anders 2, 98, **422**, 423, 425, 426, 493
Zuloaga, Ignacio 13
Zwart, Willem de 399








UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 01 17 02 001 7